

Universidad de São Paulo
Programa de Posgrado Interunidades en Estética e Historia del Arte
Línea de Investigación: Historia e Historiografía

MODOS DE COMPOSICIÓN ESCÉNICA EN LA ESGRIMA CON MACHETE ENSEÑADA
POR EL MAESTRO AFROCOLOMBIANO ANANÍAS CANIQUÍ

Jhonny Alexander Muñoz Aguilera

São Paulo
2022

JHONNY ALEXANDER MUÑOZ AGUILERA

MODOS DE COMPOSICIÓN ESCÉNICA EN LA ESGRIMA CON MACHETE ENSEÑADA
POR EL MAESTRO AFROCOLOMBIANO ANANÍAS CANIQUÍ

Versión Corregida



Tesis presentada al Programa de Posgrado
Interunidades en Estética e Historia del Arte
para la obtención del título de Doctor en Artes.

Línea de Investigación: Historia e
Historiografía

Orientadora: Profa. Dra. Dilma de Melo Silva

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M967m Muñoz Aguilera, Jhonny Alexander
Modos de composição cênica na esgrima com facão ensinada pelo mestre afro-colombiano Ananias Caniqui / Jhonny Alexander Muñoz Aguilera; orientadora Dilma de Melo Silva - São Paulo, 2022.
216 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. Arte Cênica. 2. Afrodescendentes. 3. Antropologia cultural. 4. Colombianos. 5. Etnografia. I. Silva, Dilma de Melo, orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Jhonny Alexander Muñoz Aguilera

Data da defesa: 10/ 05/ 2022

Nome do Prof(a). orientador(a): Dilma de Melo Silva

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 13/ 06/ 2022

Assinatura do(a) orientador(a)

MUÑOZ AGUILERA, Jhonny Alexander. **Modos de composición escénica en la esgrima con machete enseñada por el maestro afrocolombiano Ananías Caniquí.** Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A la memoria del Maestro Ananías Caniquí

Agradecimientos

A la Coordinación de la formación del personal de nivel superior CAPES – BRASIL por la beca otorgada para la realización del doctorado y la “beca sanduiche” para el intercambio realizado en la Universidad del Cauca, Colombia.

A las profesoras y profesores Dilma de Melo Silva, Maria Thais Lima Santos, Adolfo Albán Achinte, Denise Dias Barros, Marcos Ferreira Santos, Alberto Tsuyoshi Ikeda, Tania Celestino Macêdo, Alejandro González Puche, Everett Dixon, Armando Collazos.

A Neusa Brandão, Paulo Marquezini y demás funcionarios, profesores, directivos y compañeros del PGEHA USP.

A los maestros y maestras de *grima* o esgrima con machete Porfirio Ocoró, Rogelio Ocoró, Yemarli Ocoró, Miguel Lourido, Héctor Elías Sandoval, Luis Vidal (q. e. p. d.) y Teófilo Arboleda. A los alumnos de *grima* del grupo *Raíces de Ananías Caniquí* de la vereda Mazamorrero.

A la Mariápolis Ginetta, en Vargem Grande Paulista (São Paulo, Brasil). Al club Paraíso Verde, en Sao Roque (SP), especialmente a Alexandre Mamede y Reginaldo Franco.

A Juan Guillermo Castaño, por las fotografías compartidas.

A las profesionales de salud Sandra Holguín, Mónica Cajiao, Angela María Mejía y Laura Calejon.

A los amigos y amigas Marlui Miranda, Luiz Carlos Laranjeiras, Mara Trujillo, Clarisa Ruiz, Marleyda Soto, Manuel Viveros, Néstor Durán, Felipe Pérez, Ana Gómez, Andrea Bonilla, Lina Riascos, Vanessa Donneys, Olga Cobo, Luz Marina Arcos, Eddy Mosquera, María Eugenia Potes.

A los compañeros y amigos de la Cia Teatro Balagan, Natacha Dias, Tom Campos, Val Ribeiro, Mauricio Schneider, Gustavo Xella, André Moreira, Gisele Petty, Flávia Teixeira, Márcio Medina, Rogerio Santos, Dr. Morris.

A mi familia, Matilde Aguilera, Víctor Armando Muñoz (q. e. p. d.), Maria Enith Mendoza, César Tejada (q. e. p. d.), mis hermanos, hermanas y abuelos.

A mi esposa Ana María Tejada Mendoza y nuestros hijos Gabriela y Nitay.

A mis compañeros, maestros y estudiantes de los Departamentos de Artes Escénicas de la Universidad del Valle y la Universidad Javeriana.

RESUMEN

MUÑOZ AGUILERA, Jhonny Alexander. **Modos de composición escénica en la esgrima con machete enseñada por el maestro afrocolombiano Ananías Caniquí**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta tesis aborda los principios y modos de composición escénica utilizados por el maestro afrocolombiano Ananías Caniquí (1941-2015), de la vereda Mazamorrero del municipio de Buenos Aires (Cauca, Colombia), en la enseñanza, práctica y difusión de la *grima* o esgrima con machete. La investigación acompaña el trabajo realizado por el Maestro Ananías en sus últimos años de vida, así como, después de su muerte, las memorias que guardan sus discípulos y otros destacados maestros de *grima* de la región. Asumiendo la posición de aprendiz del Maestro Ananías y nuestra propia formación en el teatro y la música, el texto transita entre la investigación etnográfica, la creación poética, la crónica y el análisis propiciado en el encuentro con varias áreas académicas, como la antropología, la etnomusicología, la educación, los estudios afrocolombianos y las teorías teatrales.

El documento está conformado por diez capítulos cortos, proponiendo el uso de un principio de composición existente en el propio tema de investigación, que consiste en la ejecución de pequeñas estructuras de movimiento denominadas “cruzas”. Cada una de estas cruzas contiene varios movimientos de ataque y defensa con las armas, que el aprendiz debe conocer y mezclar entre sí, en un duelo que es improvisado y está basado en una atenta escucha al compañero. Como explica el Maestro Rogelio Ocoró, destacado discípulo del Maestro Ananías, “*se llaman cruzas porque se cruzan*”. Es decir, algunos movimientos de determinadas cruzas coinciden o guardan relación con los movimientos de otras cruzas, permitiendo múltiples formas de entretrejerlos. De manera similar, esta tesis propone abordar capítulos cortos que, aunque teniendo una unidad, algunos de sus temas pueden tener continuidad o resonancia en otros capítulos.

La reflexión pedagógica acompaña constantemente la investigación, enfatizando en la indisolubilidad de la práctica escénica y la intencionalidad formativa en el trabajo del Maestro Ananías. En este sentido, el documento se entrelaza en diversos momentos con la investigación de maestría “*¿Qué es el arte de la Grima? Modos de transmisión y resistencia en una vereda del norte del Cauca (Colombia)*” orientado por la

Profa. Dra. María Thais Lima Santos en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad de Sao Paulo.

Herederero de una forma de juego elaborada por el Maestro Graciliano Balanta, quien juntó varios estilos de juego, el Maestro Ananías añade a estas posibilidades técnicas y expresivas su quehacer musical con el violín, su carisma, sus amplias capacidades corporales, así como un gusto por “divertir al público” y un interés de llevar este arte a otros espacios artísticos y culturales, mediante un mensaje de enaltecimiento y compromiso con la cultura afrocolombiana y la región del Norte del Cauca. De esa manera, esta práctica persigue la visibilización, reconocimiento y valoración de los conocimientos ancestrales de las comunidades afrodescendientes.

Así, el arte de la *grima* enseñada por el Maestro Ananías teje una práctica cultural, deportiva y de defensa personal, con diversos lenguajes expresivos y recursos escénicos como acrobacias, improvisación, dramas, versos, músicas, narraciones y diálogo con el público. Cimentada en un fuerte compromiso ético y en la *malicia*, forma de conocimiento identificada en una cuidadosa escucha y observación del otro, en la astucia en el juego y en la agilidad y sagacidad en el movimiento, esta práctica plantea una estrecha relación entre una teatralidad que constantemente se hace presente y una intención pedagógica de estar atento a *los peligros del mundo*. Proponiendo, de tal modo, una composición escénica polifónica, en la que el machete se torna, incluso, un objeto artístico *que canta*, y la labor del artista se depara con un tránsito por una estructura fundamentada en el respeto y cuidado del conocimiento recibido de *los antiguos*, así como en una multiplicidad estética, cultural y epistemológica.

Palabras clave: *Grima* o esgrima con machete, cultura afrocolombiana, *malicia*, etnografía, composición escénica, modos de transmisión de conocimientos.

RESUMO

MUÑOZ AGUILERA, Jhonny Alexander. **Modos de composição cênica na esgrima com facão ensinada pelo mestre afro-colombiano Ananías Caniquí**. Tese (Doutorado) Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta tese aborda os princípios e modos de composição cênica utilizados pelo mestre afro-colombiano Ananías Caniquí (1941-2015), do bairro rural Mazamorrero do município de Buenos Aires (Cauca, Colômbia), no ensino, prática e divulgação da *grima* ou esgrima com facão. A pesquisa acompanha o trabalho realizado por Mestre Ananias em seus últimos anos de vida, bem como, após sua morte, as memórias guardadas por seus discípulos e outros notáveis mestres de *grima* da região. Assumindo a posição de aprendiz do mestre Ananias e nossa própria formação no teatro e a música, o texto transita entre a pesquisa etnográfica, a criação poética, a crônica e a análise propiciada no encontro com diversas áreas acadêmicas, como a antropologia, a etnomusicologia, a educação, os estudos afro-colombianos e as teorias teatrais.

O documento é composto por dez capítulos curtos, propondo a utilização de um princípio de composição existente no próprio tema de pesquisa, que consiste na execução de pequenas estruturas de movimento denominadas "cruzas". Cada uma destas cruzas contém vários movimentos de ataque e defesa com as armas, que o aprendiz deve conhecer e misturar entre si, em um duelo improvisado e baseado na escuta atenta do parceiro. Como explica Mestre Rogelio Ocoró, discípulo notável de mestre Ananias, "chamam-se cruzas porque cruzam-se". Ou seja, alguns movimentos de certas cruzas coincidem ou se relacionam com os movimentos de outras cruzas, permitindo múltiplas formas de entrelaçá-los. De modo semelhante, esta tese se propõe abordar capítulos curtos que, embora tenham unidade, alguns de seus temas podem ter continuidade ou ressonância em outros capítulos.

A reflexão pedagógica acompanha constantemente a pesquisa, enfatizando a indissolubilidade da prática cênica e a intencionalidade formativa no trabalho do mestre Ananias. Nesse sentido, o documento se entrelaça em vários momentos com a pesquisa de mestrado "O que é a arte da Grima? Modos de transmissão e resistência em um bairro rural do norte do Cauca (Colômbia)" orientado pela Profa. Dra. Maria Thais Lima Santos no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

Herdeiro de um tipo de jogo elaborado pelo Mestre Graciliano Balanta, que reuniu vários estilos de jogo, o Mestre Ananias acrescenta a essas possibilidades técnicas e expressivas seu trabalho musical com o violino, seu carisma, suas amplas habilidades corporais, além do gosto por "entreter o público" e um interesse em levar esta arte a outros espaços artísticos e culturais, através de uma mensagem de exaltação e compromisso com a cultura afro-colombiana e a região de Norte del Cauca. Dessa forma, essa prática busca a visibilidade, o reconhecimento e a valorização dos saberes ancestrais das comunidades afrodescendentes.

Assim, a arte de *grima* ensinada pelo Mestre Ananias tece uma prática cultural, esportiva e de defesa pessoal, com diversas linguagens expressivas e recursos cênicos como acrobacias, improvisação, dramas, versos, músicas, narrações e diálogo com o público. Baseada em um forte compromisso ético e na *malícia*, uma forma de conhecimento identificada na escuta e observação atenta do outro, na astúcia no jogo e na agilidade e sagacidade no movimento, esta prática propõe uma estreita relação entre uma teatralidade que está constantemente presente e uma intenção pedagógica de estar atento *aos perigos do mundo*. Propondo, de tal modo, uma composição cênica polifônica, em que o facão se torna um objeto artístico *que canta*, e a obra do artista se depara com um trânsito por uma estrutura pautada no respeito e no cuidado com os saberes recebidos dos *antiguas* (ancestrais), assim como numa multiplicidade estética, cultural e epistemológica.

Palavras-chave: *grima* ou esgrima com facão, cultura afro-colombiana, malícia, etnografia, composição cênica, modos de transmissão de conhecimentos.

ABSTRACT

MUÑOZ AGUILERA, Jhonny Alexander. **Modes for scenic composition in fencing with machete taught by the afro-colombian master Ananías Caniquí.** Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This thesis addresses the principles and modes for scenic composition used by the Afro-colombian master, Ananías Caniquí (1941 - 2015), from the village of Mazamorrero in the municipality of Buenos Aires (Cauca - Colombia), in the teaching, practice and dissemination of *grima* or fencing with machete. The research accompanies the work done by Master Ananías during his last years of life, as well as, after his death, the memories kept by his disciples and other notable *grima* masters from the same region. Assuming the role of an apprentice of Master Ananías and my own training in theatre and music this work moves between the ethnographic research, poetic creation, chronicle and the analysis propitiated in the crossroad of various academic areas, such as anthropology, ethnomusicology, education, afro-colombian studies and theories of the theatre.

The document consists of ten short chapters, proposing the use of an existing composition principle in the research topic itself, which consists of the execution of small structures of movement denominated « cruzas ». Each one of these « cruzas » contains several attack and defense movements with weapons, that the apprentice must know and mix in an improvised duel which is based on attentive listening to the partner. As Master Rogelio Ocoró, a prominent disciple of Master Ananias, explains, « they are called cruzas because they cross ». In other words, some movements of certain cruzas coincide or are related to the movements of other cruzas, allowing multiple ways of interweaving them. In a similar way, this thesis proposes to address short chapters that, although having a unity, may have continuity or resonance in other chapters.

The pedagogical reflection constantly accompanies the research, emphasising the indissolubility of the performing arts practice and the formative intentionality in the work of master Ananias. In this sense, the present document interweaves at different moments with the research “Qué es el arte de la Grima? Modos de Transmisión y resistencia en una vereda del norte del Cauca (Colombia)” (What is the art of Grima? modes of transmission and resistance in a village inn northern Cauca) guided by professor Dr María Thais Lima Santos in the master program in performing Arts at the University of Sao Paulo.

Successor of a performing form elaborated by the master Graciliano Balanta, who brought together many performance styles, the master Ananias added to this technical and expressive possibilities his musical work with the violin, his charisma, his extensive bodily abilities as well as his taste for “entertaining the audience” and his interest in taking this art to other artistic and cultural areas, through a message of commitment and exaltation of Afro-Colombian culture and the region of Norte del Cauca. In this way, this practice pursues the visibility, recognition and appreciation of the ancestral knowledge of Afro-descendant communities.

Thus, the art of the *grima* taught by Master Ananias weaves a cultural, sports and self-defense practice, with various expressive languages and scenic resources such as acrobatics, improvisations, dramas, verses, music, narrations and dialogue with the audience. Based on a strong ethical commitment and in the *malicia*, a form of knowledge identified in a careful listening and observation of the other, cunning in the game and in the agility and sagacity in movement, this practice poses a close relationship between a sort of theatricality that is constantly present and a pedagogical intention of being attentive to *the dangers of the world*. Proposing, in this way, a polyphonic scenic composition, in which the machete even becomes an artistic object *that sings*, and the artist's work is faced with a transit through a structure based on respect and care for the knowledge received from *los antiguos* (the ancestors), as well as in an aesthetic, cultural and epistemological multiplicity.

Keywords: *Grima* or fencing with machete, afro-colombian culture, *malicia*, ethnography, composition in performing arts, modes of transmitting knowledge.

Las fotografías e imágenes incluidas en este trabajo son del autor de esta tesis, excepto aquellas en las que apunto una referencia sobre su autor o fuente.

ÍNDICE

1.	DESGONCE DE MANOS	11
2.	EL HOMBRE QUE VOLABA POR ENCIMA DEL ARCO	14
	Recuerdos de un artífice	15
	De palo a palo	17
	De discípulo a Maestro	20
	Y tuve que buscar tu refugio, aún en tu ausencia	26
	“Sea deporte, sea cultura o sea arte”: Un abridor de mundos.....	30
	Un Maestro Campesino Negro Nortecaucano	34
3.	ENTRE LOS HOMBRES Y MUJERES BRAVOS DEL MACHETE	40
	Entrando a aprender en territorios de afro	40
	Variaciones sobre un arte afrocaucano	45
	Los ocho “tiros”	48
	Lo bonito está en lo bravo	52
	Las etapas en este proceso de resistencia.....	56
	De relatos, hazañas y bellezas del arte	58
4.	MAZAMORRERO, TERRITORIO DE EDUCACIÓN ANCESTRAL.....	63
	Mazamorrero: cuna de resistencia cultural liderada por el Maestro Ananías.....	64
	Raíces de una etnoeducación liderada por el Maestro Ananías	68
	Un patio de casa que se vuelve escuela	74
5.	MAZAMORRERO, TERRITORIO DE CREACIÓN ESCÉNICA AFRONORTECAUCANA.....	78
	Un arte para divertir.....	78
	Entre Rosalías, Pasodobles y otras paradas.....	84
	Una intervención en el espacio urbano.....	89
	Un territorio para la pedagogía y la creación escénica afronortecaucana.	91

6.	LA ESTRUCTURA DEL JUEGO.....	93
	Los participantes y el régimen de creación	94
	La estructura de una presentación.....	101
	Los duelos: una dramaturgia en juego.....	108
	Narraciones del juego.....	114
	La naturaleza heterogénea de lo real.....	118
7.	“ESE TIPO”: ATISBAR LA ESTRUCTURA DESDE SUS INTERSTICIOS.....	123
	Un personaje intersticial.....	125
	Relatos de “tipos bravos”	129
	La Construcción de “el tipo”	133
	La complejidad estética de un juego “hecho para matar”	136
	“El mundo del peligro” y la multiplicidad.....	138
8.	ESTA PEINILLA CANTA.....	143
	La Águila Corneta de 16 pulgadas.....	144
	Para respingar como animal toreado.....	147
	La música como base para la composición escénica	154
	Se trata al machete como se trata a un amigo.....	157
	Suave esos machetes para que el Maestro los escuche.	158
	Un universo que canta, resiste y re-existe.....	161
9.	LA MALICIA Y EL RÉGIMEN DE REPRESENTACIÓN.....	164
	De un “teatro de convención” a la malicia en el juego.....	164
	La malicia como tejedora de mundos	171
	Lo soñado, lo contado, lo sonado y lo sufrido.....	176
10.	VAMOS A EMPAREJAR.	184
	La mujer que esgrime la tradición	187
	El Maestro y el crepúsculo	189

“Salga pa’ dentro”	191
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	193
ANEXOS.....	203
A. Glosario Importante para el Juego del Maestro Ananías.	203
B. Transcripción del drama “La despedida de soltero”.....	205
C. Transcripción del drama “La mujer celosa”	209
D. Resolución Ministerio de Cultura. Premio recibido por el Maestro Ananías.	213

1. DESGONCE DE MANOS

Esta es una tesis sobre el encuentro con un maestro,

Ananías Caniquí Gómez,
maestro-campesino-negro-nortecaucano,
 maestro de maestros,
 abridor de otros mundos,
 labrador de nuevos cuerpos.

Pero es, también, una tesis construida en su ausencia,

hecha en la búsqueda de sus memorias,
 en el transcurrir de muchos silencios.

Es una tesis que consagra en ese encuentro, como dice Gusdorf (1970, p. 99-100),

“un nuevo cuestionamiento de la existencia [...] la nueva obligación de buscar la plena realización en la perspectiva bruscamente descubierta”.

Así, es la tesis sobre un Maestro y su arte de la *grima*¹,
 o también llamada *esgrima de machete y bordón*².

Lo que implica, a mi ver, que es, también,
 la tesis sobre un director de presentaciones
 o entrenamientos en un llamado *Circo*,
 terreno de juego en el sigilo de un cañaduzal.

¹ La Real Academia de la Lengua Española define el término *grima* como: “desazón, disgusto o sensación desagradable”, que no corresponde al uso atribuido en la vereda Mazamorrero y otros lugares del Departamento del Cauca, por lo que en esta tesis el término aparecerá destacado en cursiva.

² Del mismo modo que con el término *grima*, *bordón* guarda un significado que no está contemplado dentro de las acepciones ofrecidas por la Real Academia de la Lengua Española. En ese sentido, esta palabra aparecerá destacada en cursiva a lo largo de este texto, refiriéndose a los palos de madera con que también se practica la *grima* en el Departamento del Cauca.

Es etnografía que transita por momentos en poema³,
 reverberando lecturas del antropólogo y poeta
 Carlos Rodrigues Brandão (1982, 1983)
 o a quien fue una de mis maestras,
 Margarida Maria Moura (2004, 2018),
 o a la poética de Ernesto Cardenal,
 para quien la poesía puede ser *científica* (CARDENAL, 1989)
 o “el lenguaje con el que se traduce la vida” (RUIZ, 2016).

Es, de cualquier modo, una tesis que recurre al uso, por varios momentos,
 no convencional de un lenguaje académico,
 porque fue necesario un *desgonce en las manos* para poder enfrentar
 lo que se empecinaban en permanecer como páginas y horas en blanco
 —o de luchas y marañas buscando su cauce—.
 O porque no hay otra forma de hablar
 sobre la vida y trabajo de “*un hombre que volaba por encima del arco*”,
 o sobre *la estructura del juego*
 —y las formas de *atisbar la propia estructura desde sus intersticios*—,
 más que apelando a “lógicas otras” (ABID, 2004),
 a *malicias y otros regímenes de representación*,
 o a “epistemologías ubicadas en fronteras del conocimiento” (ALBÁN, 2006, p. 64).

Es la sonrisa de un viejo campesino cruzando la tarde,
 en Mazamorrero, *territorio de educación ancestral*
 y *creación escénica norteafricauncana*,
 hasta rasgarse en el sonido de su violín a la luz de una linterna,
 o su *peinilla que canta* en el zumbido y entrechoque de un duelo.

Es el Cauca de montaña afro:

³ “La escritura poética se vuelve una exigencia cuando la etnográfica se muestra insuficiente para expresar la emoción del investigador frente a algunos aspectos particularmente luminosos, particularmente oscuros, particularmente densos, de la realidad con la que trabaja. Eso es al menos lo que afirma Brandão (1982: 11) en la introducción a un poemario suyo, que lleva el sugerente nombre de *Diario de campo. La antropología como alegoría*.” (BRUMANA, 2006, p. 49. En: *Ilha*, vol. 8)

un entramado de caminos y veredas,
entre mujeres y hombres bravos del machete,
puliendo conversas, arreglando afanes,
intercambiando saberes, cuadrando visitas.

Es el cuerpo ágil de un maestro y sus contra maestros Porfirio o Rogelio;

o la destreza de Yema, Alberto, Ewer, Yur,
María, Sofía, Monito, Ángel, Eliza,
la hija de Eulogio, Felipe “el muchacho de La Casita”
y otros tantos y tantas.

Todos chicos y chicas afro.

Todos campesinos y campesinas.

Todos con un machete soñadores,
todos con un *bordón* en su mano,

todos encumbrados/resguardados

en *tajos*, *contratiros*,

falsos, *diagonales*,

lances, *cruzas*,

transversales, *estocadas*,

emparejadas

o *caídas en cuarta*.

2. EL HOMBRE QUE VOLABA POR ENCIMA DEL ARCO



Ananías Caniquí, obra en madera del Maestro Efrén Villegas, Puerto Tejada, 2020.

*El artesano constructor de instrumentos,
 el Maestro de maestros,
 el tipo más alegre y humilde del mundo,
 el discípulo de un domador de caballos.
 El jugador que transformaba su cuerpo,
 otras veces aparentemente frágil,
 en un presentador de circo o un acróbata.
 Una voz caminando en la noche.*

*El que afirmó que el Rey David sabía grima
y con ella derrotó a Goliat.*

Recuerdos de un artífice

Dicen, quienes lo conocieron en su juventud, que era un hombre que “volaba por los aires”, que su cuerpo delgado y rápido le permitía “unas grandes agilidades”, que eran muchos los que quedaban admirados al verlo jugar con un machete, dirigir un entrenamiento o tocar su violín.

Dicen que, además de maestro de *grima* y músico, fue cortero de caña, buscador de oro, constructor de hornos de barro, escaleras de guadua, disecador de pájaros, cultivador de yuca, piña, café, fabricante de panela orgánica, contador de historias, compositor de *jugas* y *torbellinos*, constructor de violines en guadua, tambores, guacharacas y hasta inventor de algunas curiosas herramientas agrícolas, como un trapiche de madera que funcionaba de forma manual, o un rastrillo en el que enredaba alambre de púa para arar la tierra, ayudado de un caballito de nombre “Patecla”.

Dicen que, como buen artesano, ese hombre tenía una inteligencia tan tremenda en esa cabeza, que se había hecho un balero de palo y hasta un “laberinto”, un sofisticado instrumento de madera para sacar el oro. Y cuentan, por cierto, que este hombre de mirada alegre y figura delgada, fue en algún momento un intenso buscador de oro, isin ni siquiera saber qué era el oro! Y que un día botó y botó tantos pedazos de oro, pensando que eran simples piedritas del río, hasta que por fin se le sembró la terrible duda de qué era aquello que tanto botaba. Y confirmó más adelante la terrible inquietud, pero no pudo volver por aquellos preciosos parajes iporque en esas andanzas apareció una avioneta mágica que lo sacó corriendo!

Y dicen que esa misma inventiva la utilizaba hasta en secretas recetas en su cocina, siendo una de sus más afamadas el *cotolo*, una especie de arroz de leche *pero* sin leche, un especial manjar fabricado con una mezcla de panela fresca, sacada de su propio trapiche, arroz, agua y una yerba llamada “pronto alivio”. Y que era este el fiambre que, en los ratos de descanso, le ofrecía a sus alumnos los días de entrenamiento en medio del monte.

Y cuentan que con esa misma inteligencia de artífice, en que como dice Richard Sennett (2009) la mano y la mente están en perfecta sintonía, cogió un trozo de guadua,

comenzó a tallarla y tallarla hasta que le fue desnudando el alma y encontrando fisuras, curvas, vacíos y dimensiones. Y entonces le templó unas cuerditas de cáñamo, de modo que de elevado árbol en pie pasó a ser un pequeño violincito de guadua dibujando melodías en ese valle del río La Teta.

Y dicen que con uno de esos violincitos de guadua, sacado del tamaño de su inteligencia para construir objetos a punta del filo de su machete, se ganó un premio de unos holandeses que visitaron una vez su región. Y el anhelado premio fue, justamente, un violín profesional, con el que tocaba en las tardes al practicar la *grima* con sus alumnos, o al encerrarse en su cuarto a darle y darle a las cuerdas de su instrumento, o cada vez que algún periodista lo visitaba para escuchar sus historias o presenciar un juego de *grima* en un evento cultural de su región. Como aquel que, maravillado con las habilidades de sus manos y su cuerpo, así lo describió con la potencia casi de un prestidigitador:

Los dedos largos y secos de Ananías Caniquí, un negro enjuto, de barba rala y sombrero alón, amarillento, se cierran sobre la empuñadura de su peinilla Águila Corneta, de 16 pulgadas de largo.

Es su preferida. Juega con ella. La arquea entre sus manos. Pasa lentas sus yemas ásperas sobre la hoja inoxidable. La sopesa y finalmente hace un lance, rasgando el aire en diagonal. (NAVIA, 2004)

Y queda sonando, justamente, ese aire rasgado por su machete y la figura diagonal de su cuerpo, su arma o hasta el propio paisaje. O, así como un joven realizador audiovisual que quedó anonadado viendo su destreza y astucia, aún en sus años avanzados:

Lo primero que uno se imagina al verlo maniobrar el machete, es la agilidad que debió tener este hombre de joven. Los movimientos que realiza enseñando a sus alumnos la *grima*, un arte marcial tradicional que tiene como arma principal el machete y que es originario de los pueblos afrodescendientes del norte del Cauca, son difíciles de realizar aún para sus jóvenes alumnos. (NODO SUR, 2010)

Y es que esa misma capacidad de buen artesano, capaz de trabajar la materia y transformarla, como dice Hampâté Bâ (1997), era la que tenía Ananías en el manejo del machete, de modo que de común herramienta utilizada para las labores agrícolas, pasaba a ser en las manos del maestro un sofisticado objeto de arte, extensión de su propio cuerpo y pensamiento. Un esbelto artefacto “para la defensa personal”, divertir al público o hasta para utilizarlo como un instrumento musical que cantaba y hacía respingar a los contrincantes. Porque en estas montañas del norte del Cauca, como en un pedazo de un

África profunda, “todo es considerado vivo” (HAMPATÂTÉ BÂ, 2010, p. 185), y el maestro con tan sólo un machete, un *bordón* o un violín sabía desenmarañar el mismísimo misterio de la creación.

Y dicen, así, que con su “herramienta” era un mago, que sabía desarmar a su contendor en una hábil parada en la que quedaba con las armas del oponente en sus manos o que había dejado boquiabierto a más de un contendor. Y dicen, también, que a ese hombre le gustaba era divertir el público, y para eso andaba a cuanto evento lo invitaran o hubiera en su región, en su departamento u otros lugares del país. Y hasta dicen que mucha gente del extranjero iba a buscarlo a su vereda tan sólo para hacerle entrevistas. ¡Y que muchas de esas personas, por cierto, tomaban fotos y grabaciones y difícilmente volvían por sus tierras o enviaban noticias de qué habían hecho con tales materiales!

Y por esa misma inteligencia y su habilidad con las manos, una vez fue contratado por unos gringos que andaban por esa zona buscando pájaros y necesitaban un hombre con una puntería tan brava que pudiera derribar unos pajaritos con unas diminutas balas que dejaban el mínimo de daño en sus diminutos cuerpos.

Y ese mismo espíritu de artesano le llevó, incluso, a inventarse unos duelos de *grima* encima de unos caballos, después de disputar un partido de fútbol en el que, al estilo de una gran película de acción, de una riña en medio de la disputa deportiva se partía a una riña con machete a lomo de sus bestias.

Y dicen que con esa misma capacidad de artesano, inventor de dramas, canciones y artefactos, transformaba los cuerpos también de sus alumnos, *los dejaba buenitos*, más vivos, más sagaces, más despiertos. Así que, de unos pasos iniciales en los que ponía a sus discípulos *a tomar lechita*⁴, lograba dejar a hombres y mujeres convertidos en hábiles jugadores, con la flexibilidad de una culebra, la rapidez de un conejo o hasta el ojo de un águila.

De palo a palo

Dicen que en su juventud fue un excelente arquero de fútbol y que era tan bueno para ese deporte que “volaba de palo a palo” y que cuando venía una pelota alta “se alevantaba y se venía al suelo” sin recibir golpe alguno. Y fue con ese mismo cuerpo menudo y ágil, que aún conservaba en sus últimos años, que Don Luis Vidal, un gran

⁴ Expresión utilizada por el maestro para referirse a etapas iniciales del aprendizaje.

machetero de Puerto Tejada y que también fue futbolista, se imaginaba cuántas cosas podría haber hecho este hombre en su juventud. “¡No y ese cuerpo, cómo habrá sido!”, dijo Don Luis.

Dicen que jugó en el equipo de Candelaria, mientras trabajaba en el Ingenio El Naranja y también en el Mayagüez, por allá por sus veinte años, y que le faltó muy poco para ejercer como futbolista profesional en el Deportivo Cali. Afirman sus vecinos, incluso, que hasta el propio Pedro Zape, insigne arquero de la Selección Colombia en la década de los 70s y 80s y que también jugó en el equipo “azucarero”, llegó a ser, en verdad, su suplente.

Y contaba el mismo Ananías que había dejado su futuro en el fútbol, “prácticamente ya hecho”, y se agarró a pensar: “¿y ahora qué hago? a mí me gustan mucho los deportes.” Y por esos días miró jugar la *grima* a su hermano Pachito, que en ese entonces era uno de los más aventajados discípulos del gran maestro don Graciliano Balanta, el hombre más admirado en esa región del norte del Cauca en el manejo del machete. Y vio jugar a esos dos hombres juntos en una presentación por la vereda Lomitas, cerca a su natal Mazamorrero, y dijo: “¡Ay, el nombre de ese par de hombres es maravilloso!” Y entonces se decretó con firmeza para sí mismo: “Yo voy a dejar este arte de acá [el fútbol] porque veo que ya no voy a ninguna parte y cojo la *grima*”

Sus coterráneos, sin embargo, sabían de otra versión del por qué Ananías había dejado el fútbol. Cuentan ellos que “Tío Nano”, como le decían en su vereda, era un hombre tan “mamero” [apegado a la mamá] que desistió de un futuro como futbolista porque le obligaba abandonar su tierra y su familia. Así que se regresó a su vereda natal y prefirió quedarse cerca de los suyos, dedicándose al deporte cultivado por sus ancestros, entre ellos su “papá señor” [abuelo].

Pero el propio Ananías contó alguna vez, en una tarde de brisa cálida, al lado de otros insignes maestros de *grima* de Puerto Tejada, Miguel Lourido, Luis Vidal y Héctor Elías Sandoval, que lo que pasaba era que, mientras trabajaba en Candelaria, de su casa “lo estaban llamando” con alguna secreta oración o modo que los campesinos afro de la Región Pacífico tienen para obligar a sus seres queridos a volver a casa. Una misteriosa práctica estudiada por Vanín y Urrea (1994) en la que se accede al poder del tabaco o de oraciones para atraer a una persona, mientras se hace cruces en el aire o golpea el suelo con los pies y se dice palabras como estas:

Ofrezco este tabaco al Ángel de la Guarda de fulano de tal, al Santo de su devoción, a San Juan de los Caminos, p'a que le abra el camino de mi casa. A la reina de la Florida le ofrezco el humo de este tabaco, para que llegue a los cinco sentidos de fulano de tal. No me lo dejes comer, ni trabajar, ni dormir hasta que esté junto a mí. Ven fulano. Ven fulano. Ven, en paz, con voluntad y amor. Así sea. (URIBE⁵, apud VANÍN y URREA, 1994, p. 37)

Y fue así, con alguna de esas medidas mágicas venidas desde la propia ancestralidad y la cultura de matriz afro, en que se usa “el poder de la palabra para invocar entidades, espíritus y santos, para las prácticas de curación y de brujería, mediante oraciones y ‘secretos’” (VANÍN y URREA, 1994, p. 45), que en ese entonces Ananías volvió a su natal Mazamorrero, tomó un giro y una resolución desde lo profundo de su alma: decidió dejar el fútbol y dedicar su vida a la esgrima con machete. Y desde esa misma “sangre”, que lo llamó a continuar y valorar su cultura ancestral, se hizo discípulo de don Graciliano, en un arduo proceso iniciático con el maestro “que lo conducirá en su jornada, mostrando los caminos, orientando las acciones” (CAFFAGNI, 2016, p. 169). Se sometió a los estrictos procesos de enseñanza que dicen que tenía aquel afamado maestro, empeñándose con todos los ánimos en aprender aquel arte maliciosamente guardado en esas montañas del norte del Cauca. Y luego se agarró a recorrer con don Graciliano veredas, caminos y cuanto festival y evento cultural y cívico los invitasen, todo “para que el arte no se vaya a morir”. Y fue con su propio maestro que llegaron a participar, incluso, en una exhibición dentro de los Juegos Panamericanos de 1971 en la ciudad de Cali.

⁵ ESCOBAR URIBE, Arturo; Rezadores y Ayudados, Influencia de la Magia en el Folclor, Imprenta Nacional, Bogotá, 1959, p. 86.



Maestro Ananías Caniquí, Mazamorrero, 2013.

De discípulo a Maestro

Cuentan que don Graciliano Balanta, maestro de Ananías, era un hombre afro, alto y buen mozo, hábil domador de caballos y experto conocedor de **siete estilos de grima diferentes**, que aprendió con siete maestros, pero que mezcló en uno solo para hacer su juego más potente y atractivo. Cuentan que tenía escuelas regadas por varias partes del norte del Cauca y que tenía una cantidad de discípulos que se alistaban para poder recibir sus clases y otra tanta cantidad de gente que se agolpaba a verlos jugar. Y así relataba el propio Maestro Ananías la calidad y complejidad del juego que practicaba y enseñaba don Graciliano:

Graciliano Balanta estudió con un maestro llamado Teófilo Mosquera, ese fue su maestro y a pesar de que Graciliano Balanta no solamente tuvo ese otro maestro, sino que él tuvo como seis maestros más. Y entonces pues él cuando

ya se grabó todos esos juegos se hizo una mezcla, se hizo una mezcla que eso quedó un juego muy potente y muy lindo, para presentarlo en cualquier parte del mundo. (Maestro Ananías)⁶

Y ampliaba Ananías más detalles sobre la formación de su maestro —y los maestros de su maestro—, así como esa mezcla de diversos estilos de juego:

Este [Graciliano], según me decía, que había empezado con un maestro llamado Primitivo Golú. Después empezó con un maestro llamado “Mateito, el hombre pequeñito”, que siempre le dicen, ¡un hombre, mejor dicho! Y después ya tuvo otros maestros, otros maestros y después el último maestro que le llegó a los confines fue Teófilo Mosquera... Y entonces él se agarró a pensar “estos juegos a mí me quedan bravo enseñarlos uno por uno, vamos a agregarles... vamos a mezclarlo en un solo.” Y se agarró a estudiar ¡y eso quedó, le salió pero, mejor dicho! ¡Muy bueno, un juego muy muy bueno, potente! (Maestro Ananías)⁷

Y con ese juego tan potente, contaba el Maestro Ananías, Graciliano empezó a difundir su arte entre los vecinos y cercanos a esa parte del Cauca y “preparó más de trescientos alumnos buenos [...] porque esto viene como de sangre, de tierra, de infancia”⁸. Y como discípulo afanado en desentrañar todos los misterios que guardaba su maestro, dicen que Ananías se le acercó a Graciliano y le dijo: “profesor, yo quiero aprender ese arte que usted sabe, ¿cómo es la movida?” Entonces le respondió Graciliano: “vamos a ver, voy a enseñarle lo que yo sé”. Y empezaron a trabajar, con una gran advertencia del maestro: “enseñe el arte porque se va a acabar ¿oyó?”. Y entonces, lo que se reveló en dicho encuentro fue el establecimiento de una profunda relación, que muestra, como sostiene Ferreira-Santos y Almeida (2012), que

La relación maestro-discípulo va más allá de la tan promulgada ejecución de la enseñanza-aprendizaje, pues no se trata de la preparación de alumnos para la práctica de la ciudadanía y la inserción en el mundo del trabajo, como exige la ley y reclama el pragmatismo de la productividad económica. La relación maestro-discípulo habla antes que nada a los imperativos de la existencia, aflora sensibilidades, forma personas y responde a la urgencia de la vida. (p. 47)

⁶ 23 de enero de 2013, Mazamorrero.

⁷ 23 de enero de 2013, Mazamorrero.

⁸ Maestro Ananías, 23 de enero de 2013, Mazamorrero.

Y en esa educación recibida con el Maestro Graciliano, que no era sólo un aprendizaje técnico, sino también una búsqueda por los caminos que “traigan la experiencia del conocimiento como algo más humano y trascendente” (CAFFAGNI, 2016, p. 182), contaba el propio Ananías que eran treinta y cinco discípulos que junto con él comenzaron a aprender. Y que de los treinta y cinco, avanzados los entrenamientos y clases, a los tres meses quedaron veinticinco. ¡Y Ananías hágale, hágale! Y que después quedaron ocho. ¡Y Ananías hágale! Y como en un proceso de depuración, decían que al final quedaron sólo tres. Y de esos tres ya quedaron dos, Ananías y su hermano Pachito, otro excelente jugador de *grima*. Y dado que, infelizmente, la muerte llamó “antes de tiempo” a Pachito, al final “sólo Ananías quedó contando el cuento”⁹.

Y fue el Maestro Graciliano quien le enseñó, entonces, las cinco etapas de un gran jugador de *grima*: *Desgonce de manos*, *Conocer sala*, *Cruzas*, *Cajones* y *Juego abierto*. De estos pasos, el más trascendental es el conocimiento de todas las *Cruzas*, un estricto sistema de formas de ataques y defensas con las armas, que el jugador tiene que dominar de arriba abajo, sentado, acostado iy hasta con los ojos vendados! Son quince *Cruzas* fundamentales, le enseñó don Graciliano, pero es sabido para un buen *grimista* que en el juego “hay mucho más allá” y que “lo mejor del juego está *atrás* (en el fondo)”

Y dada su perseverancia y dedicación, fue con don Graciliano que Ananías tuvo la prueba más ardua de lealtad, que un buen maestro de *grima* debe hacer a su discípulo para probar la nobleza de su carácter. Porque en esta tradición no sólo se evalúan los aprendizajes técnicos o las destrezas corporales, sino también el comportamiento y los compromisos éticos. ¡Y son estos últimos los que prueban de qué está hecho el corazón del alumno! Y, entonces, don Graciliano lo dejó parado en una esquina, en el centro urbano de Santander de Quilichao, sin tan siquiera darle alguna explicación, simplemente le dijo que lo esperara allí, que no demoraba. Y el tal momentico que iba a tardar resultaron ser, realmente, largas horas de espera. Y Ananías, en su extrema abnegación y obediencia sabía que no podía moverse de ese punto, ni querer sobresaltarle la voz, hacerle una pregunta o un reclamo a su Maestro por la dilatada espera. Así que, dejando ver la naturaleza noble de su corazón, recibió a su Maestro con un gesto cordial. Y fue de este modo tan particular, como Ananías fue probado en el crisol de su humildad y se ganó la total confianza y admiración de aquel ilustre maestro, al punto de, a partir de ese momento, designarlo como su sucesor.

⁹ Maestro Ananías, 17 de diciembre de 2013. Entrevista concedida a Luis Merino.

Y cuentan que ser sucesor de un maestro tan afamado no es poca cosa, sino que es un grado que la persona recibe después de una ardua formación y que lo compromete, cuando el maestro ya haya fallecido, a velar por la continuidad del saber recibido dentro de su comunidad, con un alto comportamiento ético y astucia en el desarrollo del propio arte. Y Ananías fue eso, *el sucesor de don Graciliano Balanta* y, por lo tanto, el líder en la enseñanza y práctica de la *grima* en esa región del norte del Cauca. Y esto, como explica Gusdorf (1970), no se refiere a un título, una profesión o una institucionalización de una función social, sino al desarrollo de un encuentro decisivo entre maestro y discípulo en el que se revela un sentido de la vida:

El sentido profundo, la justificación esencial de la actividad pedagógica es el encuentro furtivo, la secreta complicidad que se establece al sabor de una frase, cuando el discípulo conoce y reconoce en ese hombre que habla en el vacío un revelador del sentido de la vida” (GUSDORF apud FERREIRA-SANTOS y ALMEIDA, 2012, p. 47).

Y con ese intenso compromiso de vida y la consciencia de que “el destino de todo discípulo es superar a su maestro, tornarse independiente de su autoridad” (FERREIRA-SANTOS y ALMEIDA, 2012, p. 47), Ananías se dedicó con todo empeño a aprender el arte de la *grima* y ponerle su propio toque de alegría y creatividad. Entre sus célebres hazañas, cuentan que Ananías, en una tarde de domingo, mientras disfrutaban de una fiesta en su vereda, cuando su maestro lo mandó a enfrentar a uno de los tipos más bravos del machete por esas tierras, llegó, literalmente, a “echarse a su contendor al hombro” y salir corriendo con él por todo el patio, mientras la gente reía y se sorprendía de su hazaña.

Y cuentan que en otra ocasión se realizó una gran disputa en el municipio de Buenos Aires, para saber quién era el mejor jugador de *grima* en esa región. Y el Maestro Graciliano Balanta, le envió entonces una carta a Ananías, informándole que él tenía que ir a participar en esos juegos. “Ay, pero no, ay no”, decía Ananías, en un sentimiento de acomplejado frente a la hazaña que él, aun siendo joven, tendría que realizar. “Pero sin forma de yo íle a decir al hombre que no”, pensó para sí mismo Ananías. Y se presentaron, entonces, en aquel certamen muchos maestros. Y Ananías escuchando lo que aquellos dialogaban... y decían como embeleso que el trofeo se lo llevaban ellos. Y el corazón de Ananías latiendo de temor... Y le preguntaron los organizadores del evento, que si él ganaba que qué haría con ese trofeo. Y él en su gran humildad respondió: “pues yo no es

que le tenga mucha hambre así al trofeo, sino que yo quiero es realmente conocer juego, que *entoalito estoy es aprendiendo*". Y para sorpresa de sus contendores que alardeaban de sus dominios con el machete, a la hora de la verdad en los combates que realizaron no fue así como ellos lo pensaban. Y contaba con gran alegría Ananías: "y ese trofeo nos lo ganamos nosotros".

Cuentan que fue en esos momentos de admiración, que le "robó" a su maestro, don Graciliano Balanta, no sólo el juego de la *grima*, sino también el corazón de una hija, doña Elvira Balanta, con la que vivió hasta el final de su vida, al lado de sus hijos y nietos, en la Vereda Mazamorrero, en Buenos Aires, Cauca.

Cuentan que "Nano" le enseñó el arte a todos sus hijos pero que, de todas maneras, se ganó mil problemas en el seno de su familia por ser extremadamente dedicado a un arte que era poco reconocido económicamente y que le exigía andar errante por cerros, veredas, casetas comunales de lugares que llevan el nombre de Garrapatero, La Teta, San Francisco, La Pila, Buenos Aires, Suárez, Lomitas y otros parajes de su región e, incluso, del país.

Cuentan, de cualquier modo, que era un líder en su vereda, respetado por sus historias sobre la liberación de los esclavos gracias al arte de la *grima*, la participación de hombres negros en la guerra con el Perú (1932 - 1933), o grandes hazañas de hombres recios con un machete.

Primo, y la grande tragedia fue cuando salió esa guerra pronosticada por esta nación que llama el Perú. Y supe que de los Montes, o digamos que hoy en día es Puerto Tejada, de allí salió un grupo de hombres grimistas, fueron a peliar allá a esa nación, al Perú, y de aquí, según decía mi papá Manuel María Mina, mi papá señor [abuelo], de los antiguas fue mi papá señor, no mi papá, él vio que fueron muchos compañeros jóvenes fueron a peliar al Perú. (Maestro Ananías conversando con Don Genaro)¹⁰

Y entre relatos y demostraciones con la *grima*, Ananías era, sin dudas, respetado por el dominio de su arte y las habilidades de unas manos teñidas en su trabajo en el campo, el amor a su cultura, el pisar las cuerdas de su violín o acariciar su peinilla de dieciséis pulgadas. Y con ese fervor de ser de Mazamorrero, tierra de pequeños cultivos de caña, yuca, piña y la fabricación artesanal de panela, era que en medio de sus entrenamientos cantaba con orgullo a su terruño:

¹⁰ 10 de febrero de 2013, casa de Don Genaro, Vereda Lomitas, Santander de Quilichao, Cauca.

Soy de Buenos Aires
me lleno de orgullo
nunca lo he negado
como niegan muchos

En un rinconcito
Departamento del Cauca
vivo en un pueblito
donde pertenezco yo.

Ahí vive el indio,
vive el negro, vive el blanco,
Ay que bonito
es el pueblo de mi región.¹¹



Ananías Caniquí en compañía de uno de sus nietos, que toca el tambor. Mazamorrero, 2013.

¹¹ *Soy de Buenos Aires*, Fuga compuesta por Joséir Caniquí, hijo del Maestro Ananías.

Y con esos versos que Ananías cantaba, creados por el talento musical de su hijo Joseír Caniquí, dejaba muy en alto que así era su natal Buenos Aires, una tierra de paz y de hombres y mujeres trabajadores, donde indígenas y negros vivían muy cerca unos de otros. Y causaba esto tanta admiración, de cuánto de indígena podría tener este fervoroso hombre afro. O cuánto de esa *malicia* que tenía su juego no sería sólo un rasgo de unas huellas de africana (FRIEDEMANN, 1992, 2000; AROCHA, 2005), sino, como su propio territorio, una simbiosis de historias, culturas y luchas de resistencia. Hasta el punto que el Maestro Miguel Lourido, de Puerto Tejada dejó escapar, en alguna ocasión, una incertidumbre por el propio apellido Caniquí, que se le parecía más a un rasgo indígena.¹² Pero lo cierto es que su canto tenía la profunda decisión de luchar por su cultura, pero también el llamado a un Gobierno y unas políticas culturales que ayudasen en la continuidad, desarrollo y divulgación de la *grima*, o como él mismo decía, recordando la gran lección y compromiso dejado por su propio maestro: “para que el arte no muera”.

Y tuve que buscar tu refugio, aún en tu ausencia

Cuentan muchas cosas sobre el Maestro Ananías, importantes, pero al mismo tiempo, ¿por qué, después de su muerte, son sólo algunas personas las que en su vereda hablan sobre su trayectoria de vida? Queriendo conocer más datos o anécdotas sobre la historia del Maestro Ananías con la *grima* en su natal vereda Mazamorrero, me encontré, después de su fallecimiento, con muchos ratos de silencio o personas que preferían hablar del evangelio que de las prácticas culturales de sus antepasados.

Tal vez fue ese silencio de la comunidad o de su familia más cercana, el que me llevó a valorar más el tesoro que tenía: horas de grabación dando clases, conversaciones en la sala, su cuarto, la cocina, los cultivos, los caminos... Pequeñas herencias dejadas a un discípulo. Tratar de escudriñar en esas conversaciones una poética que pudiera traducir el saber artístico, espiritual y filosófico de un viejo y sabio maestro. Y tratar de superar, en ese camino, como dice Abid (2004, p. 126), la forma “folclorizada” y, en la mayoría de las veces, prejuiciosa, en que son tratadas las referencias provenientes del universo de la cultura popular desde los estamentos de enseñanza pública y privada de nuestros países latinoamericanos.

¹² Puerto Tejada, diciembre de 2013.

Y en ese escarbar en horas de grabaciones, empiezo a ver la figura de un maestro en sus presentaciones y en la manera de pensar estrategias y recursos para, como él decía “hacer más poderoso” su arte... ¿Y es que al hablar del Maestro Ananías y reconocer la forma como él mismo relataba sobre su vida o la forma como lo recuerda su familia, sus amigos o sus alumnos, no sería necesario, también, hablar de otra forma como también se presentó ante mis ojos en los meses que compartí en su casa, su vereda y sus clases? Un maestro de palabras suaves y movimientos serenos. Un maestro que durante el juego transformaba su cuerpo y su voz, en otros momentos aparentemente frágil, en la destreza que tendría un gran presentador de circo o un acróbata. Un maestro de la picardía y la *malicia*; en fin, haciendo un ejercicio de “equidad epistemológica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, 2008): un maestro de la pedagogía y la composición escénica.

Formado en una escuela de arte dramático en Colombia, en una región del país con una fuerte presencia de población afrodescendiente¹³, tuve, no obstante, como grandes referencias artísticas durante mis estudios de pregrado enseñanzas provenientes de maestros del teatro, especialmente de Rusia, Europa y Estados Unidos. Figuras fuertemente reconocidas —y, desde luego, importantes— para la historia y la tradición teatral. Pero esta formación desconocía las formas expresivas provenientes de los grupos indígenas, campesinos y de las comunidades afrodescendientes.¹⁴ Esto es un ejemplo de que el campo de las artes, generalmente atribuidas de un valor "libertario" o "emancipador", realmente no está ajeno a las tensiones y problemáticas que envuelven los procesos educativos y de investigación dentro de un sistema de producción hegemónico. O como dice Brandão y Borges (2007), es latente “el carácter político e ideológico de toda actividad científica y pedagógica” (p. 55).

Y lo que yo sabía de Ananías, eran igualmente, algunos cuantos secretos que quizá a muy pocas personas cercanas le habría revelado. Y uno de ellos, quizá el más sutil, pero fuerte, dentro de su ser de maestro y de su propia humanidad, era que quería ir a otros países y enseñar su arte. Que se soñaba, incluso en los sueños nocturnos, donde el alma

¹³ Según el censo realizado por el Departamento Administrativo Nacional de Estadística realizado en el 2005, el 10,6 % de la población colombiana se autorreconoce como negro o afrocolombiano. En el Departamento del Valle del Cauca, donde está localizada la Universidad del Valle, este porcentaje es de 27,2 %.

¹⁴ La reflexión que hace autoras como Silva y Calaça (2006, p. 9), para la realidad brasilera, pueden ser también aplicadas al contexto colombiano y en general para otros países latinoamericanos, pues el fundamento teórico presente en el sistema educativo del país enfatiza la matriz europea de la formación histórica y artística nacional; poco o nada se discute sobre las sociedades afrodescendientes o amerindias. Y, como afirman estas mismas autoras, lo que se conoce, muchas veces, son nociones distorsionadas y llenas de prejuicios.

puede encontrar espacios y volar con más facilidad, dando clases en otro país, en un auditorio lleno de personas “que lo escuchaban con mucha atención”. Y tal vez esta parte más íntima de sus sueños tradujera de manera más fiel su inmenso afán de no ver morir su arte y los compromisos adquiridos con su propio maestro y sus ancestros en la difusión del arte. Además de su convicción de que el conocimiento que como comunidad afrodescendiente habían recibido de sus antepasados tenía que ser valorado, cuidado y que podría ser de gran utilidad no sólo para los miembros de su familia o su vereda, sino para todos aquellos que de manera sincera y dedicada se interesaran por su arte.

Mostraba su sueño, igualmente, una profunda tensión que habitaba en su ser, únicamente sosegada por su carácter humilde, paciente y jovial. Y es que Ananías sabía muy bien que “profeta en su tierra no tiene honra”, y le entristecía profundamente ver cómo ninguno de sus hijos continuó trabajando su legado, y que muchas veces sabía que le tocaría andar detrás de ayudas de algún político de turno, pidiendo apoyo tan sólo para poder comprar un vestuario o unos instrumentos musicales.

Ese sueño era, también, el de un maestro heredero de una rica tradición y profundamente dedicado a su preservación, y al mismo tiempo, la ilusión de un hombre que hasta sus últimos días luchó por salirse de las amarras que las herencias coloniales continúan golpeando a comunidades ancestrales, en términos de sus posibilidades de acceso a educación, salud, trabajo bien remunerado o la posibilidad de mostrar *sus artes* (y no simples “manifestaciones culturales”) y sus *conocimientos* (y no únicamente “tradiciones orales”) en circuitos, espacios y redes de divulgación que generen posibilidades de subsistencia a partir de aquello que constituye su patrimonio humano, cultural, pedagógico y artístico.

¿Por qué el Maestro Ananías soñaba que en algún país extranjero sí podría ser escuchado con mucha atención por un auditorio? Uno de esos vacíos notorios y vergonzosos para un país con la riqueza cultural como Colombia es la ausencia o enormes dificultades que tienen los maestros tradicionales, campesinos, afrodescendientes o indígenas para participar como profesores dentro de programas de formación profesional universitaria en el campo de las artes, las humanidades o las ciencias. En estos contextos harían aportes significativos a su desarrollo y a una real multiculturalidad que reza en la constitución política de la nación, pero que, en verdad, sigue supeditada a epistemologías de un sistema que perpetua una *colonialidad del poder*, término propuesto por el sociólogo peruano Aníbal Quijano (2000, 2001), para explicar

la constitución de América Latina como identidad de la modernidad, de donde se desdoblán subjetividades, productos materiales e intersubjetivos, especialmente en el conocimiento, en la producción de conocimiento y en el hacer ciencia. De este modo, la colonialidad se asume entendiendo que ella excede conceptualmente la idea de colonialismo, en la medida en que no depende del control y dominación territorial y política venidas directamente de las potencias europeas. Implica en la existencia de una estructura que perpetua la situación de dominación, una vez que la relación colonial formal ha desaparecido. (TEJADA, 2019, p. 56)

En ese sentido, la colonialidad del poder (QUIJANO, 2000, 2001), en las formas que produce y reproduce la diferencia colonial, implica un proceso de clasificación, exclusión y marginalización, bajo una “hegemonía eurocentrada”, constituyéndose una relación asimétrica entre el sujeto clasificado y el clasificador, que afecta el reconocimiento de la labor que como profesores realizan, en sus propias comunidades, hombres y mujeres de poblaciones campesinas, indígenas o afrodescendientes, expertos en diferentes saberes, prácticas y expresiones tradicionales. Sin embargo, no es una problemática menor el encarar el desafío de reconocer la labor estética que realiza y deja legada a sus sucesores un hombre como el Maestro Ananías Caniquí. Es necesario una nueva mirada, una nueva escucha —y hasta una reestructuración corporal— para percibir que en su labor hay, también, un arduo proceso de creación escénica y unos principios que guían la formación de un artista para transitar en una estructura fundamentada en la multiplicidad. Es necesario una nueva escucha o un replantear los conceptos de hombre, vida, muerte o *representación* para reconocer lo profundo en esa composición. Así mismo, para reconocer que, aún después de su existencia visible, son las memorias de aquellos antepasados ilustres las que sostienen y alimentan la fuerza de un pueblo. ¿Y hasta qué punto hablar del Maestro Ananías, desde esa mirada que resalte su labor escénica, no es sino un esfuerzo, aunque sea limitado, de “dar la palabra a quien se estudia, restituirla, divulgarla” (CARVALHO, 2008: 428)?



Maestro Ananías en la entrada de su casa, Mazamorrero, diciembre de 2012.

“Sea deporte, sea cultura o sea arte”: Un abridor de mundos.

“Vamos a meterle más espectáculo”, era la voz del Maestro dirigiendo un entrenamiento, incitando a sus alumnos a desplegar todo su potencial como acróbatas expertos en el manejo del machete y su dominio técnico y expresivo. Era la voz de un artista pensando en que su trabajo se realiza con un interés de divertir al público presente y enaltecer la herencia cultural y la lucha histórica de sus antepasados. Y más allá de eso, era una voz que respondía a siglos de olvido y marginalización de parte no sólo del Estado, sino de las instituciones educativas o artísticas en todos los niveles, que en su mayoría no han dado el merecido lugar a las tradiciones, saberes y artes afrodescendientes.

Era una voz que sabía que aquello que se presenta en el juego tiene que cautivar las miradas, escuchas, reflexiones, risas y admiraciones. Era la voz del que sabía que el aprendizaje es un proceso duro y que hay que ponerle mucho empeño.

Era la voz de quien trabajaba la herencia de sus ancestros desde una mirada amplia, curiosa, e indagando sus posibilidades, analizando y utilizando las estrategias o recursos que al alcance se pudieran tener para pensar en su desarrollo y continuidad. Era la voz del que sabía que “no se puede trabajar a la carrera”, que el arte hay que aprenderlo bien, hay que enseñarlo bien y hay que presentarlo bien. Era la voz de quien, en ese sentido, no se conforma con lo fácil o con lo que ya está hecho, sino que parte en la búsqueda de “la composición difícil, con temas difíciles”, como afirmaba el gran guitarrista Baden Powell (1999).

Era la voz del que sabe que la belleza en esta práctica, “sea deporte, sea cultura o sea arte” —como el maestro mismo lo decía— está en la ejecución de los movimientos más bravos, más recios, más sorprendidos. Y su expresión, en esos casos, no estaba cargada de ingenuidad, sino de una gran *malicia*, como maestro de “un arte que enseña la malicia”, como él lo decía. Y la *malicia*, en este caso, era la de un viejo campesino que sabía que su práctica era de difícil catalogación, o, mejor dicho, que las maneras de clasificación de las políticas culturales o del sistema de educación generalmente utilizado en las artes es insuficiente para un acercamiento a la complejidad de una forma expresiva de matriz africana. Porque en este territorio estético, el juego, el entrenamiento corporal, la práctica musical, el misticismo, la creencia en la fuerza de la palabra, la veneración por los ancestrales y el trabajo de la tierra son elementos inseparables (WA THIONG'O, 2007; OLIVEIRA, 2003; AJZEMBER y MUNANGA, 2009; TRACEY, 1983; SILVA, 2007). Así como sucede en la música africana:

La música en África usa estructuras que expresan ideas africanas fundamentales sobre la vida. Tracey (TRACEY, 1983, p. 227)

La percepción africana sobre el aprendizaje de la música es que ella no puede ser propiamente comprendida y apreciada sin el conocimiento de su contexto cultural o social [...], está ligada a los detalles de la vida diaria y está entrelazada con cada parte de la vida africana. (OMOLO-ONGATI, 2009, p. 7-9)

Por lo tanto, era la voz de un viejo malicioso que sabía que las expresiones “arte”, “deporte” o “cultura” desde el punto de vista de las organizaciones públicas y las políticas culturales son denominaciones parciales frente a aquello que abarca un entramado

creativo y social, una forma de habitar y socializar en el territorio, de recrear y proyectar la historia de su pueblo, su lucha por resistir y re-existir. Era la voz que, entonces, se empeñaba en buscar todas las alternativas posibles, aquellas que estuvieran a su alcance, para poder dialogar con los estamentos y personas que pudieran contribuir a que su práctica pudiera tener resonancia o caminos de divulgación y apoyo.

Era la voz, también, de un maestro que pasó toda su vida en el campo, en las situaciones de un conflicto armado que, de diferentes maneras, ha afectado drásticamente al campesinado colombiano. Además de esto, se hace necesario considerar el abandono y marginalización al que las comunidades afrodescendientes han estado sometidas dentro de un sistema económico que cambió el trabajo en condición de esclavitud por la implantación del trabajo en “libertad” en los ingenios azucareros, los monocultivos y de extracción minera, (MINA, 1975; TAUSSIG, 1978, 2012). Aún más, considerando que la labor que el Maestro Ananías realizaba se inscribe dentro del ámbito cultural y artístico, un factor poco reconocido para el pueblo afrocolombiano, es posible decir que su oficio estaba *al margen de las márgenes*.

Y para hacer frente a ese propósito de “no dejar morir el arte”, era la voz que incitaba a que los cuerpos necesitan entrenarse, despertarse, divertirse, alegrarse. Era la voz del que sabe que su vida puede correr un enorme peligro si no cuida su cuerpo, si no está preparado para las trampas en la noche oscura, un árbol que cae o una mala jugada de una persona, porque “usted sabe que uno no es moneda para caerle bien a todo mundo”. Era la voz del maestro, acróbata de circo o astuto jugador en la escena, que sabe que es necesario estimular el cuerpo del aprendiz o el adversario, i para que “respingue” y se mueva como animal toreado!

Era, sin dudas, un hombre encantador dirigiendo una clase, con una alegría muy particular y un aire que transpiraba honestidad o ingenuidad en su ser. Tal vez, no había dejado de ser un niño que jugase con su *herramienta*, como alguna vez lo haría frente a su *papá señor*, y por allí se encaminaría ese espíritu lúdico y acrobático que lo acompañaba en su arte y en sus clases. Y prueba de ello era la inmensa gama de ejercicios, dinámicas, competencias y pruebas que realizaba en sus entrenamientos y presentaciones: improvisar versos, atacar con una diversidad de armas, como lanzas, espadas, cuchillos, machetes, disputar por agarrar un billete con la boca, realizar un duelo sin tumbar una botella de aguardiente puesta en el medio de los jugadores, ejecutar juegos de pandillas, pasar

rápidamente por dentro de una estructura de madera que llamaba “cuadro”, bailar un *torbellino* o una *juga*, realizar un dramatizado o hasta competir con los ojos vendados!

*Ananías era una familia,
una escuela, una vereda,
una región, un río, un trapiche,
un camino en medio del cañaduzal,
unos machetes sonando entre el monte,
un tambor que llama a sus alumnos a las cinco de la tarde,
un violín que teje melodías mientras sus alumnos se divierten.
Ananías era una sonrisa recibíendote en Mazamorrero.*

Y si la defensa es de una tesis que tiene estos tintes afectivos en su descripción, no se debe simplemente a una muestra de gratitud, sino porque, como dijo Tomás de Aquino, explicando agudamente la razón profunda del recordar y del olvidar, haciendo un amarre entre amar y recordar: “inolvidable es lo que amamos!” (LAUAND, 2007, p. 146)

Lo que no se olvida es justamente lo que se hace con cuidado y amor. Ahora bien, Dios ama con sumo cuidado el bien del hombre; por lo tanto, Él no lo olvida. Y así, un tanto inesperadamente, la tradición clásica en educación, la pedagogía del recordar, se revela también una pedagogía del amor. (LAUAND, 1997, p. 73-74 apud BEZERRA-PEREZ, 2012, p. 258-259)

¡Y Ananías es, simplemente eso, inolvidable! Y puedo decir que esto no es solamente mi impresión, sino que para muchas personas que se acercaron a aprender o convivían con él.



Maestro Ananías, Mazamorrero, 2013.

Un Maestro Campesino Negro Nortecaucano

En el último encuentro que tuve con el Maestro Ananías, en diciembre de 2013, mientras conversábamos en la baranda de su casa, y culminando el trabajo etnográfico en aquel entonces correspondiente a la investigación de Maestría, quise preguntarle de manera directa y problematizadora, como sabía que a él le gustaba, que con quién había estado yo conversando durante todo ese tiempo (desde octubre de 2012). Es decir, le consulté sobre su forma de autodefinirse, explicándole el contexto concreto de cómo él quería ser presentado en el documento que juntos estábamos haciendo. Llevó su mano al mentón, con sus piernas cruzadas, pensó un momento y me dijo, con una gran dosis de malicia y picardía en sus ojos, con aquella sonrisa y voz suave y cálida que tenía, que él era un *Maestro Campesino Negro Nortecaucano*. Y ese aglomerado de palabras, cargadas de historias, paisajes, geografías, ancestralidades, colectividades y unas manos teñidas en su trabajo en el campo, el amor a su cultura, el pisar las cuerdas de su violín o acariciar su preferida de dieciséis pulgadas, resonaron en algún lugar de esas montañas y en algún lugar de mi ser

de aprendiz, pensando en el color, sabor o textura de cada una de ellas. No habían podido ser mejor para definir el entramado de complejidades estéticas, históricas y geográficas que atravesaban su ser creativo, la fortaleza o la humildad del Maestro Ananías y la trascendencia e importancia histórica y cultural atribuida a su práctica y labor pedagógica con la *grima*.

Su respuesta hablaba de territorios, montañas, veredas, recetas de cocina, caminadas en la noche, la lluvia, el pantano, la tierra seca o el sol; hablaba de hijos, nietos, hombres y mujeres de su comunidad, amigos, alumnos, maestros *antiguas*¹⁵ que lo precedieron; hablaba de esclavitud, de luchas, sufrimientos; hablaba de sonidos, *jugas*, violines, bombos, marimbas, canciones, versos, narraciones. Y también me hablaba, en mi ser de aprendiz, de cuerpos que en un juego se encuentran, se chocan, se miran, se presienten, se retuercen, se entrechocan, se buscan, se rehúyen, se agazapan, como en un poema de Oliverio Girondo¹⁶; hablaban de Ernesto Cardenal (1995) leyendo su evangelio con campesinos en Solentiname; hablaba de José Martí (1884) pensando una educación para hombres y mujeres del campo; hablaba de mi propio abuelo, campesino que sobrevivió milagrosamente y gracias a su coraje, al ataque de varios machetazos en su cabeza; hablaba de lo otros maestros afrocolombianos que también conocía; y hablaba de cuánto la historia del arte o de las artes o del teatro, en particular, desconoce la labor que hacen hombres y mujeres cruzados por estructuras de poder que minimizan o esconden sus saberes y legados.

Hablaba, igualmente, de un trabajo con características devocionales hacia su cultura y las herramientas/armas/instrumentos que utilizaba, una especie de contemplativo del que Thomas Merton (2009) dice que “hay un valor supremo en la rutina ordinaria de trabajo, penalidad y monotonía que caracteriza la vida de la gente pobre, interesante y olvidada del mundo”. Un trabajo de servicio y abnegación dirigido a niños, jóvenes, mujeres y adultos, que buscaba y acompañaba incansablemente para sus clases y presentaciones. Un maestro con un cierto misticismo de campesino sabio.

Y es que, justamente, su trabajo pedagógico y artístico encerraba una mística de la cual, tal vez, solamente ese aglomerado de situaciones, memorias, sonoridades y corporalidades podrían dar cuenta. Al caer la tarde, terminando sus trabajos en los cultivos y sus labores diarias como campesinos, se reunía con sus alumnos, varias veces a la semana,

¹⁵ En Mazamorrero se refiere a los viejos maestros conocedores del arte de la esgrima con machete, de avanzada edad o que ya han fallecido.

¹⁶ “Poema 12” de Oliverio Girondo (Buenos Aires, Argentina, 1891 – 1967) (MINISTERIO DE CULTURA DE ARGENTINA, 2020)

realizando sus entrenamientos al son de los tambores y los violines, que entrecruzaban las posiciones y pasos de la *grima* con los movimientos y compases de *torbellinos* y *jugas*¹⁷. Se revelaban así, otras dimensiones de sus vidas, convirtiéndose, bajo la autoridad del Maestro, el amparo de la noche o cierto lugar de la vereda, en artistas del cuerpo, la música y la danza. Aquel momento ya no era solamente un estado liminar, en el sentido colocado por Víctor Turner (1974), que provoca la reelaboración simbólica del espacio y el tiempo, sino que se hace necesario acrecentar que aquel espacio de práctica y aprendizaje guiado por el Maestro Ananías era, también, una reelaboración identitaria de sus cuerpos, sus afectos y sus capacidades creativas. Aquellos que allí se entrenaban —y aún hoy continúan haciéndolo— ya no eran, en la dinámica de un sistema de producción capitalista, que cambió la esclavitud por los grandes ingenios azucareros (MINA, 1975), los hombres y mujeres que dedicaban su fuerza de trabajo a intentar sobrevivir con sus pequeños cultivos alternativos y orgánicos, o a exponer sus vidas en minas de oro administradas por grandes empresas que en los últimos años han devastado ríos y terrenos que eran utilizados para cultivos. Aquellos hombres y mujeres son ya, en esos momentos del juego —lejos de actividades brazales y en muchos casos de trabajo alienado dentro de las minas— maestros y artistas, cultivadores de la belleza, la estética y el conocimiento ancestral, reunidos para fortalecer lazos, traer al presente las enseñanzas de sus antepasados y defender la continuidad de su cultura. “Esta peinilla canta”, repetía el Maestro Ananías Caniquí constantemente en aquellas clases, insistiendo en la suavidad, destreza y habilidad con que se debía dominar el arma, para no herir al compañero o lograr una belleza en la realización del juego. Así lo reconoció el Ministerio de Cultura, cuando en el año 2015 le otorgó el premio a la Dedicación del Enriquecimiento de la Cultura Ancestral de las Comunidades Negras, Raizales, Palenqueras y Afrocolombianas:

Depositario de una práctica ancestral cultural, artística y deportiva de defensa personal heredada de los antepasados afrodescendientes. Sin ser académico ostenta con orgullo el título de maestro de esgrima que ejerce de manera voluntaria en su comunidad. Su trabajo garantiza la permanencia de este legado lo cual evidencia con la presencia de muchísimas escuelas de grima en el departamento del Cauca, las cuales se han diversificado actualmente con la participación de la mujer que la introdujeron a través de la danza, aprovechando su condición de músico violinista. El arte de la grima de machete ha ocupado un espacio importante en nuestra historia

¹⁷ Se refiere a los dos principales ritmos musicales de la región, en un conjunto instrumental que puede incluir violines, guitarra, contrabajo, tambor y guacharaca.

de Colombia, por la gran destreza de los macheteros o corteros de caña que participaron en la guerra de los mil días y de la independencia de Colombia. (MINISTERIO DE CULTURA, 2015¹⁸)

Y desde luego se hacía presente allí, en el trabajo del Maestro Ananías, una “contra-memoria”, como sostiene Desch-Obi (2009), que, distinta a la historia oficial de nuestro país, reconoce y exalta la labor de los hombres y mujeres afrocolombianos en su lucha por la libertad y dignidad e, incluso, su participación en las batallas ocurridas durante los procesos de independencia y soberanía nacional. Uno de estos relatos era La Guerra con el Perú (1932-1933), en la que el Maestro Ananías contaba de hombres caucanos expertos en el manejo del machete que con su gran técnica había logrado vencer el juego “latiguero”, brusco de sus contendores. Igualmente, hablaba de La Guerra de los Mil días (1899-1902) y las experiencias del pueblo afro durante el periodo de esclavitud (abolida en 1852), obligados a trabajar como esclavos en haciendas y minas hasta que la *grima* y su prima hermana, la *juga* (música tradicional), ayudaron a los negros a ganar su libertad.

De igual forma, en la práctica de la *grima* guiada por el Maestro Ananías estaban presentes relatos sobre hazañas sorprendentes, realizadas por hombres que lograban vencer a sus enemigos, tener una fuerza descomunal o un excelente dominio del machete, a través de oraciones o pactos con el duende o el diablo (ZULUAGA, 1998). Si bien, como sostenía el Maestro Ananías, estos métodos no eran los utilizados por él en sus clases, no se puede desconocer que “esas cosas existen” y que hacen parte de la riqueza de la cultura oral de los hombres y mujeres que han habitado estos territorios, así como de las formas de entablar las relaciones con el entorno o de mediar las situaciones y conflictos humanos a través del vínculo con lo sagrado o el mundo mágico.

Acompañar la vida del Maestro Ananías y acercarnos a las particularidades de su arte es, por lo tanto, reconocer el impacto y el peso que su memoria ocupa en la tradición de la *grima* en aquellas veredas del Norte del Cauca y en su comunidad. Es, también, reconocer la importancia de aquellos antepasados que sostienen y dan la fuerza a las comunidades y la identidad afrodescendiente. Es decir, es acompañar el paso de un maestro en su *existencia visible* (LEITE, 1995/1996) a la figura de un *antigua*, nombre dado en la comunidad de Mazamorrero a aquellos viejos maestros especialistas en el arte de la *grima* y sabedores de otras prácticas culturales, que por su comportamiento y sus actos

¹⁸ Resolución número 2265 del 29 de julio de 2015. República de Colombia, Ministerio de Cultura. Acta Veredicto del Jurado.

memorables, aún después de su muerte, son recordados, venerados y respetados. Es decir, es acompañar la memoria del Maestro Ananías, con el mismo grado de importancia y relevancia para el arte y la historia de la comunidad, que aquellos maestros de los maestros que a él mismo lo precedieron. Es ver, también, cómo esa memoria se articula dentro de la propia estructura del juego, en la admiración de sus enseñanzas, en la necesidad siempre constante de formar sucesores en el juego, así como de reconocer que muerte y vida parecieran danzar juntas en el propio desafío de unos machetes que se entrechocan y retumban entre diversos planos.



Maestro Ananías en su cultivo de café, Mazamorrero, 7 de noviembre de 2012.

3. ENTRE LOS HOMBRES Y MUJERES BRAVOS DEL MACHETE

Sería posible sugerir un principio subalterno elemental de la historiografía: el de que ninguna afirmación de una disciplina imperialista puede ser aceptada como un evento de la historia colonial sin la investigación etnográfica de su práctica. No podemos simplemente equiparar la historia colonial a la historia de los colonizadores. (SAHLINS, 2004. p. 518-519)



Ananías Caniquí y discípulos suyos. Mazamorrero, 2014. Fotografía: José Luis Guzmán, 2014¹⁹

Entrando a aprender en territorios de afro

¹⁹ GUZMAN, José Luis. *En imágenes: así se practica la esgrima de machete*. El País, noviembre 21, 2014. Disponible en: <https://www.elpais.com.co/multimedia/fotos/en-imagenes-asi-se-practica-la-grima-de-machetes.html>

Llegué a la vereda Mazamorrero del municipio de Buenos Aires el jueves 4 de octubre de 2012, en un viaje desde Sao Paulo en búsqueda del Maestro Ananías. Fui llevado desde Santander de Quilichao por un *motorratón*¹ que en el camino de una carretera destapada se mostró bastante curioso por “el maestro” que yo andaba buscando, creyendo que con el término “maestro” me refería a un líder de una práctica mística o chamánica. La anécdota, lejos de ser una nota curiosa, tal vez pueda constituirse un signo de lo que iba a pasar en ese viaje, en el sentido de que más que investigar una “práctica marcial con machete” lo que me encontraría sería con la posibilidad de un “otro mundo”, o como lo explica el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2002), “la expresión de un mundo posible”.

En aquel momento yo estaba comenzando la Maestría en artes escénicas en la USP, bajo la orientación de la Prof.^a Dr.^a Maria Thais Lima Santos, y había desistido de un proyecto de investigación que buscaba analizar la forma como algunos importantes directores teatrales rusos se acercaban al texto dramático en un proceso de puesta en escena. Mi formación y experiencia teatral, que comenzó en el año 1995 y que había estado enfocada en temas como la creación del personaje o el análisis del texto dramático, había tomado un nuevo rumbo epistemológico y le había dado paso a nuevos intereses, con una escucha y una mirada a elementos culturales de mi país y, en particular, de las comunidades afrodescendientes con quienes había tenido contacto algunos años atrás.²⁰ Una búsqueda de otros referentes en mi formación o, incluso, poder tejer otras maneras de contar la(s) historia(s) de un campo tan amplio como el de las artes escénicas. Tal vez con la inquietud, como los propios historiadores lo hacen, de que “no podemos contar la historia como una única narrativa, a partir de un único punto de vista consistente o de una única perspectiva” (FEIERMAN, 1993, p. 11).

Había conocido al Maestro Ananías nueve años atrás, en el año 2003, y tardé justamente eso, nueve años, para estar viendo de nuevo al Maestro Ananías y estar visitándolo su vereda. Y no hay otra razón que explique ese lapso de tiempo más que el análisis hecho por Boaventura de Sousa Santos, al afirmar que “el fin del colonialismo no significó el fin del colonialismo en las mentalidades y subjetividades, en la cultura y en la

²⁰ En ese sentido, es urgente la necesidad de reflexionar sobre cómo en países como Colombia y Brasil (y de forma similar en otros países latinoamericanos), como afirman Silva y Calaça (2006, p. 9), el fundamento teórico presente en el sistema educativo del país, enfatiza la matriz europea de la formación histórica y artística nacional; poco o nada se discute sobre las sociedades afrodescendientes o amerindias. Y, como afirman estas mismas autoras, lo que se conoce, muchas veces, son nociones distorsionadas y llenas de prejuicios.

epistemología y que, por el contrario, continuó reproduciéndose de modo endógeno” (SANTOS, 2010, p. 8). Es decir, debo reconocer y analizar que algo en mi propia formación había invisibilizado la posibilidad de aprender más de una tradición campesina y afrodescendiente como la esgrima con machete y los modos en que utilizaba para componer en escena y transmitir sus conocimientos alguien como el Maestro Ananías Caniquí.

Yo iba cargado con un morral y una carpa, dispuesto a quedarme en las condiciones que fueran posibles en la vereda. Y después de un buen rato de andar por la carretera destapada, el muchacho *motorratón*, que también por primera vez entraba por esos lados del área rural de Santander de Quilichao, se inquietó de lo lejano del lugar (o quizá por él mismo saber de un territorio en el que “manda es la ley del monte”). Llegamos a un lugar llamado Mazamorrero, donde había algunas casas, pero nos explicaron que allí era “Mazamorrero Santander” y que debíamos seguir otro tramo para llegar a “Mazamorrero Buenos Aires”, es decir, avanzar más allá por la carretera para llegar a los límites del siguiente municipio.

Busqué al Maestro Ananías en un sector de la vereda llamado “El Arao” y allí me recibió en la baranda de su casa, en la que se mostró sorprendido, pero a la vez con un aire de entusiasmo cuando supo de mis intereses. Y en un gesto de gran generosidad me ofreció por unos días un cuarto que tenía en ese momento disponible, para hospedarme.

Inicialmente, participé como observador de los entrenamientos grupales guiados por el Maestro Ananías. Luego, empecé a tomar clases particulares con el Maestro, en un terreno en medio de su cañaduzal denominado por él como “El circo”. Aquel entrenamiento constituyó, más allá de una labor netamente académica dentro del “trabajo de campo” de un proyecto investigativo, un proceso iniciático en el que el Maestro me abrió las puertas de su saber para, como él mismo lo expresó, “entrar a aprender en territorios de afro”. Es decir, un acercamiento desde la práctica a un saber celosamente cultivado y transmitido en las comunidades afrodescendientes del norte del Cauca, pero también, el esfuerzo etnográfico, como lo define Marilyn Strathern, de indagar “la manera en que las propias personas establecen analogías, contrastes o la manera en que comparan diferentes elementos de su vida con otros elementos.” (GUIMARÃES et al., 2012, p. 205-206).

Así, más que participar en las clases, el interés se amplió en conocer la dinámica en la vereda, el trabajo en los cultivos, el trapiche y conversar con diversas personas que conocían del arte de la *grima*, así como escuchar sus relatos. Una parte muy importante de lo que vino después fue una serie de visitas a varios maestros “antiguas”, en un interés del

Maestro Ananías de conocer e investigar más sobre sus historias, sus testimonios, sus vivencias y conocimientos sobre el arte. Un interés que el propio Maestro Ananías definía como “estar donde estuvieran los hombres bravos del machete”. Es decir, una forma de dialogar con maestros que guardan los secretos de una tradición y de establecer relaciones entre las variaciones y complejidades de un arte como la esgrima con machete y su participación en la historia y la lucha del pueblo afrodescendiente. Un ejercicio que más allá de una simple conversa, constituye “una apuesta política y teórica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 218), en cuanto se localiza en una práctica cultural que históricamente ha ocupado un lugar contrario²¹ al aparato del Estado en sus múltiples formas, y que está amparada en un interés de “conectarse con esas otras formas, más inestables, de articular las relaciones” (ídem).

Lo que sucedieron en esos encuentros fue un proceso de diálogo del propio maestro Ananías con las personas de su comunidad, de tal manera que yo pasé a ser más un testigo y operario de mi cámara de video, que hacía algunas pocas preguntas y un interés de ayudar en su divulgación, pero quien realmente conducía el diálogo con la persona que entrevistábamos era el propio Maestro Ananías.

Andar con el Maestro por esas veredas me permitió un grado de confianza en él durante el proceso de la investigación. Hasta el punto de que era él mismo quien en diversas ocasiones me pedía que prendiera la cámara. O me preguntaba que si eso que él me había explicado en determinada ocasión sí había quedado grabado. O lamentaba, también, cuando algún material se perdía por fallas técnicas en la cámara o algún desconocimiento mío sobre el funcionamiento una cámara filmadora que era nueva también para mí.

De tal modo, que lo que no sabía yo al momento de llegar a Mazamorrero en aquel octubre de 2012, era que no sería solamente una realización de un “trabajo de campo”, sino que dicha experiencia marcaría un encuentro decisivo con aquel que, poco a poco, comencé a identificar como *mi maestro*, no sólo en la enseñanza técnica que estaba recibiendo de él sobre el arte de la *grima*, sino en un interés de develar la labor pedagógica y su espíritu creativo al momento de dirigir una clase, realizar una presentación o incluso, conocer sus historias sobre su instrumento o las situaciones de su vereda y su región.

²¹ Como expresa el investigador Desch-Obi (2009), la esgrima con machete y bordón es depositaria de una “contramemoria”.

El viaje *en sí*

Ser actor no es sólo actuar en un escenario,
el actor es alguien que *se dispone a*.
Es alguien, como dice Stanislavski,
que debe conocer lo que sucede en las grandes ciudades
y también en los caseríos lejanos.
Es alguien, como contaba el maestro Enrique Buenaventura,
que un día almuerza con el presidente
y al día siguiente se presenta en un barrio muy humilde.

El viajar por las montañas del Cauca,
en una chiva o un motorratón,
no es, entonces, sólo una anécdota,
un transitar hacia un punto,
un lapso o un espacio vacío.
El viaje es la reestructuración de una mirada/escucha.

Como un trabajo de campo “multilocalizado” (MARCUS, 2004, p. 150),
el ir sentando o colgado en una chiva,
el observar las montañas de ese norte del Cauca,
o conversar con un viejo mientras se camina en la noche,
son, realmente, otras formas de ser actor,
tan importantes o relevantes como pararse en un escenario.

Así como para el etnógrafo o el historiador
—que salen del archivo o los libros y van al trabajo de campo—
el viaje *en sí* es el oficio, también, del actor.



Maestros Ananías Caniquí y Héctor Elías Sandoval, Puerto Tejada, diciembre de 2013.

Variaciones sobre un arte afrocaucano

En diversas comunidades afrodescendientes de América del Sur y el Caribe es posible notar diversas formas expresivas que utilizan palos o machete, como, por ejemplo, el *Haitian Machete Fencing* en Haití, el *Machete Cubano* y el *Juego de Maní* en Cuba (DESCH-OBI, 2009), el *Maculelê* en Brasil (MUTTI, 1978) o el *Tamunangue* (Batalla) y el *Juego de Garrote* (Esgrima Maderera) en Venezuela (CHAVIER, 2009). Como afirma Desch-Obi (2009, p. 147),

Pueblos esclavizados utilizaron palos luchando en las danzas, así como en duelos violentos defendiendo el honor a lo largo de todo el ámbito del Círculo-Caribeño. En Cuba, cabildos realizan danzas con machetes tallados en madera. En las zonas rurales alrededor de El Tocuyo en Venezuela, hermandades de esclavos africanos crearon un conjunto de danzas sagradas en honor de San Antonio, que al menos en el siglo XIX se inició con la *batalla*, un duelo danzado con palos.

En el caso colombiano, las prácticas con machete han abundado en diferentes territorios, así como en una gran variedad de estilos de *grima*. Entre los lugares donde esta práctica ha tenido gran auge se puede destacar los departamentos del Cauca, Valle, Tolima, Quindío y Risaralda y Antioquia. Igualmente, es posible notar una gran diversidad de juegos entre los que se pueden resaltar *Cubano Moderno*, *El Costeño*, *Relancino*, *Sombra Japonés*, *Elástico de Sombra*, *Español Reformado* y muchos otros (CARVAJAL, 1990; DESCH-OBI, 2009).

Al igual que con las artes marciales de China, los colombianos practicaban la grima en muchos estilos o juegos. [...] Cada uno presentaba algunas diferencias en sus posturas, alcances, trabajo de pies, tácticas y secuencias coreografiadas. (DESCH-OBI, 2009, p. 141- 146.)

En medio de esta gran diversidad cultural, es el departamento del Cauca su gran epicentro, donde se gesta y tiene un amplio desarrollo expresivo y técnico la práctica de la esgrima con machete. Este es un aspecto que es importante resaltar, puesto que da cuenta no solamente de una configuración geográfica de la práctica, sino que obedece a un reconocimiento de su origen afrodescendiente y al valor histórico, cultural y patrimonial que representa para el pueblo afrocolombiano durante un largo proceso de resistencia.

No obstante, para hablar del juego de la *grima* o esgrima con machete dentro del propio Departamento del Cauca, es necesario remitirnos a sus varias regiones, así como a variaciones en los estilos y diferentes maestros que conforman un elemento altamente significativo de la historia y la cultura del pueblo afrocaucano. Valles, montañas y paisajes que dibujan un transcurrir entre sonidos de machetes y bordones, voces de un maestro dirigiendo a su alumno, el golpear de los cuerpos en la tierra, risas o gritos de asombro del público, y hasta el agitar de una chiva o una moto entre veredas y carreteras destapadas.

Variaciones en las Cruzas, paradas, tamaño de las armas, distancia del contendor, inclinaciones en el cuerpo, niveles (de pie, agachados o acostados), formas mágicas que interfieren (oraciones, pactos, ventajas), así como regímenes que orientan sus procesos de transmisión y determinan si el juego se puede mostrar en público o si su aprendizaje debe hacerse en secreto, o incluso, si es un juego que nunca se debe enseñar a otros.

Otro gran factor de diferencia lo constituye los regímenes de representación que están allí involucrados. Mientras hay juegos que entrenan a sus alumnos estrictamente para la defensa personal, donde cada uno de sus movimientos analiza muy bien la forma en que

el oponente realiza su ataque y las estrategias “de cortar” en un movimiento de defensa, hay otros juegos que, sin olvidar la importancia de la *grima* en la participación de diversas guerras nacionales, internacionales y la lucha del pueblo afro por su libertad en la época de la esclavitud, han priorizado un carácter recreativo y cultural del juego, haciéndolo participe en eventos artísticos, culturales y cívicos de la región.

Un paisaje cultural de la *grima* que pueda ser muestra de la riqueza cultural del Departamento del Cauca, donde confluyen una de las tasas más altas de población indígena y afrodescendiente en Colombia (CASTILLO et al., 2009). Con una enorme variedad geográfica, contando con regiones del litoral, valles o altas montañas, y una diversidad en el uso de la tierra, grandes haciendas que cultivan caña hacia los extensos valles donde está localizado Puerto Tejada (Maestros Miguel Lourido, Héctor Elías Sandoval), pequeños cultivos de piña, yuca o caña en la región de valle y montaña de Mazamorrero (Maestros Porfirio Ocoró, Rogelio Ocoró y Contramaestra Yemarli Ocoró) o las empinadas montañas donde está localizado Pureto, con pequeños cultivos de café y otros productos agrícolas (Escuela del Maestro Teófilo Arboleda).

Horizontes y cordilleras que dibujan este Cauca diverso en su geografía y en su cultura y que es testigo de la creatividad y espíritu artesanal de una práctica y una tradición en la que la *malicia*, los intercambios de conocimientos y al mismo tiempo el recelo en el cuidado de los saberes, se hacen presentes. Un testimonio fehaciente de esto es la existencia de juegos que reciben el apelativo de “remontado” o “reformado”. Un ingenioso y, muchas veces, largo proceso que involucra actividades de investigación y experimentación, en la que un determinado maestro se da a la tarea de mezclar diferentes estilos o hacer “reformas”:

Mientras tanto, está claro que los estilos de *grima* contemporáneos que llevan el nombre de Venezuela, España, Francia e incluso Japón han sido eclipsados por la plétora de adaptaciones colombianas de estos estilos, que han sido etiquetados como modernos, Remontado o Reformado. Estos últimos términos se refieren a una reformulación de estilos basada en intercambios entre maestros de *grima* o por individuos que dominaron múltiples estilos y enseñaron una síntesis utilizando las mejores posturas, técnicas y secuencias de entrenamiento de cada estilo. El resultado ha sido el arte más extendido en Colombia, incluyendo Cubano Moderno, Remonte Español Relancino, Venezolano Moderno y español reformado. (DESCH-OBI, 2009, p.145)

Los ocho “tiros”

A pesar de esta enorme diferencia técnica, que incluye diferentes maneras de utilizar el arma, diferentes movimientos con el cuerpo, maneras de enfrentar un oponente o de utilizar el espacio (ir el piso, saltos, agachadas, rodar, etc.) o de incluir diversos objetos (sillas, cuchillos, pañuelos, barbera, llaves, etc.), es interesante que investigadores como Desch-Obi apuntan una base técnica constituida por ocho golpes fundamentales.

Entre muchas cosas que comparten todos estos estilos se encuentran el énfasis en las posturas de apertura llamadas paradas, falsos (juego de pies defensivo), desgonces (movimientos de bajada) y secuencias coreografiadas construidas sobre ocho golpes fundamentales. Aunque no se limita exclusivamente a los negros, estos estilos han sido un recurso para los afrocolombianos en sus luchas por el honor, tanto en sus comunidades como en la nación en general. (DESCH-OBI, 2009, p.145)

Estos ocho “tiros” que conforman una identidad que atraviesa diferentes estilos de esgrima con machete, identificados también por el Maestro Porfirio²², reciben los nombres de *Transversal*, *Transverso*, *Tiro de Pierna*, *Tajo*, *Vertical*, *Estocada*, *Diagonal* y *Sobaquero*. En el juego del Maestro Ananías, sin embargo, explica el Maestro Porfirio, existen cinco tiros que sobresalen, que él propone identificar como: *Transversal* (transversales arriba y abajo), *Tajo* (tiro recto a las piernas), *Estocada* (al pecho), *Vertical* (tiro recto a la cabeza) y *Carriero* (o Diagonal).

²² Puerto Tejada, marzo 1 de 2020.



Maestros Porfirio Ocoró y Miguel Lourido. Puerto Tejada, Cauca.

Ronda de Malicia

¿Y si la etnografía no se hiciera en un punto fijo,
 en algo como decir un barrio, un sector, una vereda?
 ¿Y si ella se hiciera, más bien, en *puntos en movimiento*,
 como decir una chiva, el transcurso de un camino
 o en un bus escuchando salsa,
 mientras diversas personas suben y bajan de él?
 ¿Y si lo que investigamos no estuviera *en las aldeas* (GEERTZ, 1989),
 sino *en los caminos que llevan a las aldeas*?

Como, por ejemplo: no sólo ir a los entrenamientos de *grima*,
sino fijarme en niños saliendo de un colegio,
retroexcavadoras en medio de un río, máquinas sacando oro,
hombres y mujeres subiendo a la chiva con sus palas y bateas,
un par de hombres afro que me paran por el camino
preguntándome que pa' donde quién voy,
o saber que el Maestro Joseir trabaja de motorratón
y tiene que pagar diez mil pesos diarios por el alquiler de su moto.

En el estilo de *grima* enseñado por el Maestro Ananías
hay una *cruza* de las más avanzadas, pero también más fundamentales,
se llama *Ronda de Malicia*.

Se trata de girar en círculo,
mientras tengo contacto con el arma del oponente
y estoy atento a todos sus movimientos.

En cualquier momento cualquiera de los dos jugadores
puede hacer un lance sorpresivo a su oponente,
devolviendo el sentido del giro

(obligando a caminar hacia el lado contrario en el círculo).

Es, así, una *cruza* en la que los jugadores nunca se quedan quietos
y obliga a una firme atención al movimiento del otro.

Es, entonces, un giro constante y activo,
con posibilidad de sorprender al oponente y de girar en ambos sentidos.

¿Y si la lección del Maestro Ananías no fuera movimientos, paradas,
sino *formas de relacionar* esos movimientos, esas paradas,
formas de cruzar, de tejer,
de crear al tiempo varias cosas,
varios lenguajes, varias voces?

El bus en el que voy tiene una extraña conexión: *salsa-grima*.
Al ritmo de una emisora caleña y éxitos salseros
un hombre habla de *las áfricas* (en plural, como lo es el continente)

y de un incendio que habría ocurrido como en 1920;
itambién un viejo se sube al bus y relata —magnífica coincidencia—
que conoció al Maestro Don Graciliano Balanta!
o un niño saca el celular de su mamá y me graba,
tal como vio que yo hacía con la persona que conversaba,
creyendo, quizá, que yo sería un periodista famoso,
o respondiendo a mi propio atrevimiento de grabar a las personas.



Integrantes del grupo “Raíces de Ananías Caniquí”, junto al Maestro Eliecer Mera Lasso. V Festival de Esgrima de Machete y Bordón Héctor Elías Sandoval. Villa Rica, 2020.

IV Festival de Esgrima de Machete y Bordón
Héctor Elías Sandoval
 Septiembre 11, 12 y 13 de
 Puerto Tejada-Villarica

Homenaje al Maestro Teófilo Arboleda
Portador de Saberes Libertarios

Organiza
 Consejo comunitario de negritudes
 Cuenca río palo y la palma
 ACADEMIA DE ESGRIMA DE MACHETE Y BORDÓN
 PUEBLO TEJADA - CAUCA - COLOMBIA

Apoyo
 Fundación Guagua

La Esgrima de Machete y Bordón símbolo de libertad e independencia Colombiana

Contacto:
 Casa del Cacao
 Cra 20 No 13-42
 Cel: 316 3686649

Afiche del IV Festival de Esgrima de Machete y Bordón, Villa Rica, Cauca.
 Homenaje al Maestro Teófilo Arboleda (Suárez, Cauca)

Lo bonito está en lo bravo

En un fragmento del Niño Fula, el gran maestro de la tradición oral en África, Hampâté Bâ (2003, p. 37), narra la historia de la reina Anta N'Diobdi, mujer altiva y guerrera que advertía que no aceptaría como marido a un cobarde que utilice un arma de fuego y cuyas manos hayan sido ennegrecidas y apestadas por la pólvora del fusil. “¡Escondarse detrás de un árbol y matar a distancia no es guerrear! La bravura está en el combate con la lanza o el sable, ojos clavados en los ojos, ipecho contra pecho!”. Como una defensa sobre la valentía, arrojo, pero también una exaltación y cuidado de lo bello, Anta

N'Diobdi, incluso llegaba a sostener que la pólvora de un fusil ensuciaría a quien es “reina de leche”.

Esa misma altivez y coraje, asociada a una búsqueda y defensa de la ética y la belleza puede ser encontrado en las conversas, relatos y enseñanzas de diversos maestros que aún mantienen viva la tradición de la Esgrima con Machete en el Cauca, con una práctica constante y espacios de aprendizaje: Miguel Lourido, Hector Elías Sandoval y Luis Vidal de Puerto Tejada; Ananías Caniquí y sus discípulos Porfirio, Rogelio, Donaldo y Yemarli Ocoró en Buenos Aires y Santander de Quilichao; y el Maestro Teófilo Arboleda y sus hijos y discípulos en Suárez, todos oriundos del Departamento del Cauca.

Siendo un arte que, como sostiene el Maestro Sandoval, enseña a defenderse de “cualquier objeto cortopunzante”²³, la esgrima con machete ha ocupado en el Departamento del Cauca, diversos territorios, escuelas en sus diferentes estilos, desde hace más de tres siglos (ARTE, 2006), representando una estrategia de sobrevivencia en la que “el negro fue obligado a desarrollar una contracultura disfrazada, para que los blancos no supieran lo que estaba pasando” (MINA, 1975, p. 162).

El machete, “un ícono sagrado del éxito individual y la guerra en África” (DESCH-OBI, 2009, p. 145), pasó a erguirse, dentro del pueblo afrodescendiente del Departamento del Cauca, como parte esencial de una cultura que, como señala Mina (1975), tenía como características su flexibilidad y su apariencia abierta:

Los negros en realidad se convirtieron en una especie de guerrilleros, fuera que vivieran en palenques en el monte, en campamentos de las minas de oro, o en haciendas.

Los elementos de su cultura eran capaces de combinaciones y transformaciones infinitas, ya que aparecían como sombras moviéndose en el subsuelo de la sociedad, pareciendo ser partes de ella, pero en realidad fundamentalmente opuestos a ella. (MINA, 1975, p. 162).

En una sociedad donde no había un lugar oficial para el afrodescendiente como persona con una historia particular y una cultura propia (MINA, 1975, p. 162), se llegó incluso a silenciar la importante participación de expertos maestros de la esgrima con machete, oriundos de Puerto Tejada, El Patía u otros lugares del Cauca, en las grandes batallas nacionales como la Guerra de los Mil días o la Guerra con el Perú. Ha sido

²³ En Colombia es frecuente la expresión 'arma cortopunzante' refiriéndose a cuchillos, navajas, puñales, puñaletas, etc.

aberrante que la historia oficial de nuestro país no resalte esos hechos o que la oficialidad no haya percatado la riqueza cultural e histórica guardada en los relatos o la práctica de una actividad cultural, artística y deportiva que ha ocupado un lugar preponderante en las luchas del pueblo afro.

Sin embargo, en las últimas décadas destacados investigadores de la región han mostrado cómo hasta la misma campaña libertadora de Bolívar “tuvo que negociar con excelsos ‘macheteros’ del Patía el paso de sus tropas hacia el sur, demostrando la capacidad organizativa y de resistencia de estos negros levantados contra todo aquello que les significaba autoridad” (ALBAN, 2006, p. 67). De tal forma, desde el siglo XVII se puede notar antecedentes significativos en las fugas de esclavos de las haciendas de minas de Barbacoas e Izcuandé en la Costa Pacífica colombiana y la conformación del palenque del “Castigo” ubicado en la cordillera occidental desde donde los cimarrones empezaron el proceso de poblamiento del Valle del Patía finalizando ese siglo. “Estos procesos de resistencia convirtieron esa región en un espacio libertario en donde las comunidades se negaron a dejarse integrar en el proyecto moderno de la construcción del Estado-nación” (ALBAN, 2006, p. 68). El asentamiento de negros huidos en el Patía se esforzó en una fuerte lucha por construir “una sociedad cimarrona, contestataria frente a las autoridades coloniales y defensora de la libertad de los negros” (ZULUAGA, 1998, p. 133). Entonces, la esgrima con machete forma parte de todo, del ámbito cultural y de los ceremoniales que se utilizan o se utilizaban en el Patía viejo; nacido precisamente en la migración de los viejos patianos (ZULUAGA, 2013).

En este valle, los descendientes de esclavos africanos, huidos de las minas de la Costa Pacífica y de las haciendas del Valle del Cauca, lograron construir -desde el siglo XVIII- un refugio y una sociedad altamente cohesionada, defensiva frente a la institucionalidad criolla y mestiza dominante en el exterior. Cimentada en la familia extensa, en el uso comunitario de la tierra, con valores rurales donde el paradigma era el valor de los hombres manifiesto en: el coraje, la habilidad de caballista, **el dominio del arte de la esgrima con machete** y su capacidad para burlar la represión de que era objeto por parte de las autoridades exteriores. (ZULUAGA, 1998, p. 119-120. Resaltado nuestro)

Pero El Patía no fue el único territorio donde la esgrima con machete logró un protagonismo dentro de las poblaciones afrodescendientes, sino que, como lo indican los maestros Miguel Vicente Lourido y Héctor Elías Sandoval, al hablar del origen de la *grima*

en el Departamento del Cauca, merece un cuidado especial referirse al municipio de Puerto Tejada, ya que:

Puerto Tejada y el norte del departamento del Cauca es el asiento de negros descendientes de africanos, traídos en calidad de esclavos para trabajar en haciendas de entidades religiosas como la compañía de Jesús y las grandes haciendas esclavistas de las familias payanesas (Arboledas, Mosqueras, Obandos). (LOURIDO e SANDOVAL, 2009, p. 31).

Los Maestros Lourido y Sandoval, afirman también que, durante las guerras de independencia del país, los afrodescendientes fueron fundamentales en las contiendas, primero con los españoles (1811-1814) y después con los criollos²⁴(1815), entre los años 1811 y 1814.

Como los ejércitos criollos estaban en proceso de formación, no existía suficiente dotación en armas y vestimentas para suministrarles a los esclavos; por este motivo a estos les tocó afrontar las batallas con su vestimenta de labor diaria y como arma de combate utilizar el machete, el garrote y cualquier arma blanca que tuvieran a su alcance. (LOURIDO e SANDOVAL, 2009, p. 32)

Los Maestros Lourido y Sandoval también narran cómo Puerto Tejada fue el asentamiento de una importante tradición de la esgrima con machete, a la que desde diferentes lugares del Cauca se acercaban personas para aprender el tan prestigioso arte.

En Puerto Tejada hubo y hay grupos que han mantenido esta tradición viva, a través de las danzas como Los Macheteros de la Muerte, Danzas del Cauca y el grupo Cauca grande. En la actualidad existe la Escuela de Esgrima de Sable y Bordón que hace 13 años viene investigando y difundiendo este legado de nuestros ancestros. Nuestra escuela ha sido visitada por maestros italianos, investigadores norteamericanos, africanos y estudiantes de diferentes partes del país. Nos mantenemos en contacto con maestros de ciudades y poblaciones vecinas, como son Candelaria, San Jacinto, Suarez, Sabetas etc. (LOURIDO e SANDOVAL, 2009, p. 33)

²⁴ Criollo: "Dicho de una persona: Hija o descendiente de europeos, nacida en los antiguos territorios españoles de América o en algunas colonias europeas de dicho continente". (Diccionario RAE).



Maestro Miguel Lourido. Puerto Tejada, Cauca. Diciembre de 2018.

Las etapas en este proceso de resistencia

Vemos entonces que para el entendimiento de la tradición de la esgrima con machete en el Departamento del Cauca, es necesario hablar de pluralidades de territorios y estilos, pero también se hace necesario remitirnos a la propia historia del pueblo afrocolombiano, entendiendo que este es “un hombre (grupale e individual) inserto en la historia de Colombia como coautor de la República, luchador contra la discriminación racial pero igualmente contra la injusticia social” (MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL, 2004, p. 28) y que “la identidad afrocolombiana significa que la resignificación y redignificación de los ancestros y de sus descendientes en el presente, no es simplemente un reencuentro con el pasado sino un reto ante el futuro de la Nación” (ídem).

En un estudio clásico realizado por Mina (1975), el autor registra hasta ese momento tres etapas en esta historia sobre el lugar que el pueblo afrodescendiente ocupa en la sociedad y su contribución en la economía de la nación:

La primera empieza con la esclavitud americana, cuando los conquistadores españoles, al destruir la cultura indígena del Valle del Cauca, se quedaron sin brazos

y tuvieron que importar gente del África para las minas de oro y las haciendas. Esta etapa duró trescientos años, hasta 1851 cuando se abolió la esclavitud. (MINA, 1975, p. 15)

Seguido a este proceso, el autor nota una segunda etapa en la que “negros libres cultivaban sus propias tierras en las selvas vírgenes a lo largo del río Palo”. Aunque siendo libres legalmente, aún eran perseguidos por la policía y los terratenientes durante muchas décadas y fueron obligados a vivir como bandidos. Posterior a esto, una tercera etapa comienza después de la guerra de los mil días (1899-1902), cuando el capitalismo agrario se intensificó en el Departamento del Valle. En ese momento ocurrió un intenso y feroz proceso de desalojo de los campesinos, porque la tierra se había valorizado y se necesitaba para el ganado y luego para la caña. De este modo los campesinos tenían cada vez menos tierra, cayendo en el minifundio. (MINA, 1975, p. 15)

Sobre ese momento histórico es importante resaltar que

A principios del siglo XX, las comunidades afrocolombianas del Gran Cauca y Tolima fueron epicentros de la esgrima o grima, un arte marcial que utiliza palos, cuchillos, lanzas, esgrima, y particularmente el machete. También conocido como juego de machete, este arte dinámico enseñó a sus adeptos a defenderse con extrema destreza corporal y malicia (astucia). Los expertos en Grima transmitieron este arte a través de relaciones formales entre maestros y discípulos y, a menudo, ayudaron a difundir importantes contra-memorias de la participación popular en los conflictos de la nación. (DESCH-OBI, 2009, PAG 145)

En las décadas más recientes es posible notar procesos de resistencia y lucha por el territorio, afianzados en la constitución del 91. Procesos de lucha por la tenencia de tierras y devolución de parcelas para las comunidades ancestrales de la región. Al lado de estos procesos es notoria la llegada a la región de multinacionales y grandes empresas mineras que han marcado un cambio en la dinámica social y laboral, así como afectaciones en el equilibrio ecológico.

Otra situación intensamente vivida en los últimos años, producto del desempleo y las altas tasas de pobreza, es el desplazamiento de jóvenes, hombres y mujeres hacia las ciudades u otras regiones del país en busca de posibilidades de empleo.

En medio de esta compleja situación, es posible notar, sin embargo, un intenso trabajo de integración, conocimiento mutuo y fortalecimiento colectivo entre los maestros de esgrima con machete, que busca un reconocimiento de esta labor desde las políticas culturales, así como una difusión en destacados eventos, organización de algunos talleres y la realización de documentales sobre el tema.²⁵

De tal modo, semejante al proceso de resistencia que es posible observar en prácticas como en la capoeira o el Jongo²⁶ en Brasil,

[...] en estos diferentes paisajes, los esclavos de diferentes etnias crearon una forma poética y compleja de resistencia, teniendo como base la herencia ancestral que traían y la realidad cotidiana del medio en el cual vivían. [...] Siempre vigilados e imposibilitados de su libertad, de poder expresar sus creencias, su cultura, los diferentes modos en que se relacionaban con el mundo, solo les restaba valerse de los sentimientos y de los conocimientos que poseían para intercambiar informaciones y comunicarse por medio de una actitud defensiva que los llevaba a la utilización de un lenguaje cifrado para protegerse de las miradas e interferencias de los capataces, dueños de esclavos e intendentes. (BEZERRA-PEREZ, 2012, p. 74-76)

Así como en el Jongo, como afirma Bezerra-Perez (2012), por medio de la práctica de la *grima*, la música y danzas, a través de la fuerza, del canto, comunidades afrodescendientes del departamento del Cauca, reencendían la memoria de los antepasados, intercambiaban secretos, apaciguaban la nostalgia religando los eslabones, los hilos que no permitían que se olvidaran de quién eran, de sus orígenes.

De relatos, hazañas y bellezas del arte

Conversar con los maestros sobre el arte de la *grima* es escuchar los sorprendentes relatos de cómo esta práctica les ha servido de resguardo frente a tremendos

²⁵ Entre ellos es posible resaltar algunos documentales como SEÑAL COLOMBIA, 2014, 2017; ACADEMIA DE ESGRIMA DE MACHETE DE PUERTO TEJADA, 2017.

²⁶ Forma de expresión afrobrasileña que integra percusión de tambores, danza colectiva y elementos de espiritualidad. Considerado desde el 2005 como Patrimonio cultural de Brasil por el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN). Es practicado en los patios de las periferias urbanas y en algunas comunidades rurales del sudeste brasileño. Es una forma de alabar a los antepasados, consolidar tradiciones con sus raíces en los saberes, ritos y creencias de los pueblos africanos, principalmente los de lengua bantú. (IPHAN, 2014. Disponible en: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/59>)

ataques con arma de fuego, como al Maestro Porfirio que lo libró de un ataque de un hombre armado con pistola, al que poco a poco se le fueron acabando las balas y Porfirio hacía uso de su gran técnica con el machete y su estrategia de “no quedársele parado”, hasta que el contendor le tocó salir corriendo. O la hazaña del Maestro Luis Vidal a quien un arrogante hombre lo provocó tanto, diciéndole que le mostrara qué era lo que tanto sabía, que llegó a enojar a Don Luis y este viendo que el otro estaba desarmado le tiró el machete y se quedó únicamente con la cubierta²⁷ y le dijo a su contendor “¡ENTRE!” y aquel envalentonado hombre al realizar su ataque con el machete terminó fue recibiendo un puñetazo de Don Luis y un severo golpe de las amarras de la cubierta de cuero.



Maestro Luis Vidal, Puerto Tejada, Cauca, 2013.

²⁷ Funda para guardar el machete, hecha en cuero, que se amarra a la cintura.



Maestros Luis Vidal y Miguel Lourido, Puerto Tejada, 2013.

O el relato del Maestro Sandoval que detuvo en seco a un engreído y altanero hombre que quería buscarle pleito y el maestro le dijo estas sabias palabras: “iyo con usted no peleo, porque si usted me gana le habrá ganado a un maestro y si yo le gano le habré ganado a un nadie!”

O el relato de un arrecho y farandulero hombre que siendo realizada una fiesta le dio por colocar atrevidamente su bicicleta en medio de la pista de baile, solo para estorbar el baile de los presentes y llamar la atención. Creyendo que no tendría hombre que lo enfrentara, se llevó la sorpresa cuando el Maestro Sandoval cogió la bicicleta y la arrojó a la calle. Y aquel hombre supuestamente tan bravo no tuvo el coraje de enfrentar el gesto del Maestro Sandoval, cogió su bicicleta y se fue como si nada hubiera pasado.

O hazañas, aparentemente más simples, como la del Maestro Ananías, en unos hechos que a una persona de avanzada edad podría haberle ocasionado un golpe o una fractura tremenda: mientras caminábamos en la noche de regreso a su casa en

Mazamorrero, en medio de una fuerte lluvia y una carretera destapada²⁸, el maestro tropezó en una piedra y, como si estuviera en un Dojo de Aikido, aprovechó su técnica en el arte de la *grima*, de tal manera que vi cómo el maestro cayó sobre el piso extendiendo su brazo y su pierna, isin recibir golpe ni resentimiento ninguno! Por eso decía el Maestro Ananías que el arte de la *grima* era provechoso para el cuerpo, la defensa personal iy hasta para protegerlo a uno de la patada de una vaca, la mordida de un perro o la caída de una rama!



Participantes en el IV Festival de Esgrima de Machete y Bordón, Villa Rica, Cauca, 2019.

²⁸ Sin pavimentar.



Contramaestra Yemarli Ocoró, Mazamorrero, Buenos Aires, Cauca.



Maestro Rogelio Ocoró, Mazamorrero, Buenos Aires, Cauca.

4. MAZAMORRERO, TERRITORIO DE EDUCACIÓN ANCESTRAL



Maestro Ananías, Porfirio y alumnos de Mazamorrero, 2015. Fotografía de Juan Guillermo Castaño.

*En el Arao, la tienda de Nancy,
la caseta, la iglesia, el cucho,
el lago de peces, el crucero:
El maestro rural enseña.*

*En la escuela del cerro,
en el cementerio, la chiva,
la cancha, la carretera:
El maestro nómada.*

*Pa' dentro, en los cultivos de caña,
el trapiche comunitario,
el río, pa' los lados de la Casita:
El director-pedagogo,*

*En la cocina, la baranda,
el patio, los cultivos,
Los caminos y veredas:
El músico constructor de instrumentos.*

*En la subida pa'l cerro de Catalina
En la vía a Lomitas,
En el regreso de San Francisco:
El maestro abridor de mundos.*

Mazamorrero: cuna de resistencia cultural liderada por el Maestro Ananías.

En medio del rico panorama cultural y técnico del juego de la esgrima con machete en el Departamento del Cauca, en su lucha y resistencia por mantener vivo un arte ancestral, uno de los lugares que sobresale es Mazamorrero, vereda de población afrodescendiente en el municipio de Buenos Aires.²⁹ La presencia durante varias generaciones de maestros expertos en el manejo del machete, entre los que se destacó el Maestro Graciliano Balanta, algunos de sus propios maestros, y posteriormente el Maestro Ananías Caniquí y sus discípulos, hacen de Mazamorrero un territorio privilegiado en la práctica y enseñanza de la esgrima con machete. Así lo atestigua el Maestro Porfirio, quien ha sido elegido por la comunidad como el sucesor del Maestro Ananías, relatando la importancia de su maestro y de la tradición de la *grima* en Mazamorrero:

Ananías Caniquí fue un hombre agricultor, de aquí de la vereda Mazamorrero, municipio Buenos Aires. Fue conocido nacional e internacional, por su arte que

²⁹ Se llega a esta vereda siguiendo por la misma vía que comunica a la vereda San Francisco de Santander de Quilichao, donde reside el Maestro Porfirio Ocoró. Allí la Contramaestra Yemarli Ocoró alberga en su casa una escuela donde se reúnen en las tardes, dos o tres veces a la semana a hacer los entrenamientos, contando con la supervisión del Maestro Porfirio cada semana.

él sabía. Fue un arte que los antepasados lo aprendieron, todos se murieron, se lo llevaron, y el único de aquí, de la vereda Mazamorrero, municipio de Buenos Aires, fue el único que siguió con esa cultura [...] ¿Qué era lo que hacía él? Él practicaba el arte del bordón y el machete. ¿A dónde aprendió él ese arte? Lo aprendió aquí en la vereda [Mazamorrero], municipio Buenos Aires. Quien se lo enseñó fue un profesor Graciliano Balanta, uno de los profesores también muy reconocidos aquí en el territorio del Cauca. Profesor de Graciliano Balanta fue un señor Mateos Posú. (Maestro Porfirio Ocoró).³⁰

Estos grandes maestros en el arte de la esgrima con machete y bordón permitieron en Mazamorrero la construcción de una escuela que ha perdurado durante varias generaciones, en la que niños y jóvenes narran su interés por este arte como una vocación surgida “por sangre”, ya que muchos de ellos son hijos, sobrinos o nietos de grandes jugadores. Así lo cuenta la Contramaestra Yemarli Ocoró, quien en la actualidad coordina la escuela en Mazamorrero:

Pues a mí, sinceramente, la *grima* me gusta porque es un deporte que, sinceramente, uno lo desarrolla muy bien, y es algo que lo llevamos en la sangre, la familia uno la lleva en la sangre, cuando uno lleva algo en la sangre, es porque sinceramente le nace del corazón. (Contramaestra Yemarli Ocoró).³¹

³⁰ 15 de enero de 2017. Homenaje de los maestros y practicantes de Grima en el Cementerio de Mazamorrero.

³¹ 5 de diciembre de 2013, Mazamorrero.



Mapa del Departamento del Cauca y localización de Santander de Quilichao, municipio de acceso a las comunidades de Mazamorrero y San Francisco.³²

Hablar de la *grima* en Mazamorrero, por lo tanto, es referirse, como lo hacía el Maestro Ananías, a “un arte que fue muy acogido en esta región”, con presencia constante de grupos en proceso de formación y con una frecuente participación en eventos culturales y cívicos de la región. Así habló el periódico El Tiempo hace unos años de la labor del Maestro Ananías y su escuela en Mazamorrero:

Su escuela es un corral de guadua y piso de tierra, en la vereda Mazamorreros, a pocos metros de la carretera destapada que viene de Santander de Quilichao. Allí entrenan unos veinte jóvenes. Hombres y mujeres. Lo hacen los jueves por la noche, después de trabajar en los potreros y cultivos, y las mañanas de domingo, antes de dedicarse a jugar parqués, a oír música o a dormirar en asientos de madera bajo los aleros de las casas de bahareque. (NAVIA, 2004)

La constante práctica de la *grima* y la avidez por su aprendizaje de niños y jóvenes, con la guía del Maestro Ananías, instauraron un territorio estético, lúdico y pedagógico alrededor de esta tradición, que se extiende, incluso, más allá de los límites del propio Mazamorrero, llegando a zonas aledañas: San Antonio, La Teta, Lomitas, Buenos

³² Disponible en: <http://iencuentrodematematicas.blogspot.com.br/p/ubicacion.html>. Acceso en 28 de agosto de 2020.

Aires (zona urbana), El crucero, Mazamorrero (vereda de Santander de Quilichao), Suárez, San Francisco, El Palmar y La Pila, entre otros. Esta dinámica que tenía el Maestro Ananías como profesor, que creaba una identidad en esta región, en cuanto practicante de un estilo de *grima* con características peculiares, se puede notar en el relato de otro corresponsal del departamento del Cauca:

Maestro que recorre todas las semanas veredas de hasta cuatro horas de camino para enseñar a los jóvenes de la región el noble arte de la defensa, aquella que una vez aprendieron sus ancestros de los españoles y que después adaptaron, cambiando las espadas por los machetes y las finas costumbres por un método de supervivencia en aquella época y ahora se utiliza como juego, un juego acompañado por música que entre fugas y torbellinos acompañan a los muchachos que ahora defienden no su vida, sino la de todos la que la forjaron. (NODO SUR DE COMUNICACIÓN, 2010)

Este transitar en su rol de maestro, recorriendo caminos y veredas, yendo de un lugar a otro, estando siempre “donde los hombres bravos del machete”, buscando relaciones entre la *grima*, los versos, la música y las danzas de su región, en un afán de dejar discípulos bien preparados, era el constante interés del Maestro Ananías y la manifestación del amor a su cultura y a su terruño. Un sentido vital que se anclaba en una consciencia colectiva y una trascendencia de su arte a partir de su trabajo pedagógico, como se podía percibir en sus propias palabras:

Lo que yo digo es que uno no es semilla, entonces lo que yo quiero, que cuando yo muera, este arte... queden maestros enseñando, sea acá en Colombia, o en cualquier parte del mundo. Porque este es un arte necesario. Es un arte que por eso se llama La Defensa Personal. Y es bueno que no lo dejen acabar. (Maestro Ananías³³)

³³ 25 de enero de 2013, Mazamorrero.



Vereda Mazamorrero (Buenos Aires, Cauca).

Raíces de una etnoeducación liderada por el Maestro Ananías

Aún en la actualidad, varios años después de la muerte del Maestro Ananías, bajo la orientación de la Contramaestra Yemarli Ocoró y la supervisión del Maestro Porfirio Ocoró, quien ha sido reconocido por la comunidad como el nuevo líder en esta tradición, la escuela de *grima* de Mazamorrero mantiene una intensa actividad, con una frecuencia que reúne dos o tres veces a la semana, durante todo el año, a un grupo de jóvenes, niños y niñas que entrenan y que frecuentemente realizan presentaciones con su grupo “Raíces de Ananías Caniquí”.

Presenciar su trabajo como profesores, aprendices, *grimistas*, músicos y agricultores, así como sus problemáticas y los proyectos en los cuales trabajan para organizarse y promover su arte, tanto antes como después de la muerte del Maestro Ananías³⁴, me dio la posibilidad de conocer no sólo aspectos técnicos del juego, la forma particular como se realizan sus clases o estructuran una presentación, sino también las

³⁴ Comencé el trabajo de campo en Mazamorrero en el año 2012, en vida del Maestro Ananías, quien falleció en el año 2015.

relaciones que el Maestro Ananías hacía entre la *grima* y su vida de campesinos, en medio de cultivos y producción de la panela, su quehacer musical y el contenido ético y espiritual de sus relatos. Es decir, un entramado que teje no sólo la transferencia de conocimientos a las nuevas generaciones, sino la permanencia y constante renovación del propio conocimiento. Un proceso que es descrito por el antropólogo brasileiro Carlos Rodrigues Brandão (1983, 1997), estudioso de los procesos de transmisión de conocimientos en sociedades campesinas, como “una compleja estructura de tipos diferentes de redes, situaciones y espacios sociales donde las personas intercambian entre sí servicios y significados [...] distribuyen y perpetúan formas de trabajo, esferas de acción, posiciones y compromisos” (BRANDÃO, 1983, p. 100)

Igualmente, al entrar directamente a la práctica de la *grima* en la vereda de Mazamorrero, como aprendiz del Maestro Ananías y posteriormente de sus discípulos, como también acompañando sus presentaciones y su vida de campesinos, me encontré con una complejidad manifiesta en diversos elementos éticos, estéticos, filosóficos e históricos que configuran una forma expresiva y manifestación cultural y pedagógica altamente significativa del pueblo afrodescendiente del Departamento del Cauca. Un exigente proceso de formación que requiere varios años de entrenamiento, etapas y pruebas³⁵, diferentes espacios de aprendizaje en los que se realiza el proceso de circulación y renovación de un conocimiento ancestral, así como compromisos éticos adquiridos por los discípulos. Un proceso del que es posible afirmar, tomando las reflexiones de Brandão (1983, 1997), que “la educación existe donde no hay escuela y por toda parte puede haber redes y estructuras sociales de transferencia de saber de una generación a otra, donde todavía no fue ni siquiera creada la sombra de algún modelo de enseñanza formal y centralizado.” (BRANDÃO, 1997, p. 13)

Una educación, como dice Brandão, que aprende con los hombres y mujeres de la propia comunidad a continuar el trabajo de la vida, a transportar, como lo hace la propia naturaleza, los principios a través de los cuales la vida aprende y enseña a sobrevivir y a evolucionar en cada tipo de ser. Recorriendo caminos, montañas, valles y parajes de Mazamorrero, junto a campesinos, acompañándolos en sus trabajos diarios, en sus entrenamientos, presentaciones, fiestas y rituales, es posible relatar de la labor del Maestro Ananías y sus discípulos, como lo hace este antropólogo:

³⁵ Ver trabajo de maestría (MUÑOZ, 2014).

Por donde fui nunca vi espacios propios y situaciones formales o escolarizadas de educación, pero aquí y allá encontré inolvidables momentos de un persistente trabajo pedagógico, incluso cuando aparentemente invisible. Aunque oculto detrás de los presupuestos de la evidencia de otras prácticas, como el trabajo de labradores, los rituales colectivos de los días de fiesta del pueblo, o los momentos de ocio de las tardes campesinas. (BRANDÃO, 1983, p. 16)

En la vereda Mazamorrero, al caer las tardes, la constante práctica de la esgrima con machete, liderada por diferentes maestros durante varias generaciones, se hace presente un intenso proceso de transmisión de un conocimiento ancestral, fundamentado en un principio lúdico de su práctica, el respeto por los ancestrales, el valor por su cultura, su población y como una forma de aprovechar su territorio. Así se puede notar en las propias palabras del Maestro Ananías:

Es muy claro, muy bello, y muy lindo y también enseñamos en varias partes, enseñamos en los campos, en casas especiales, y también trabajamos en los cañales y esto viene una costumbre de nuestros ancestros, por eso practicamos también esta cultura de juego de *grima*, así es nuestro desarrollo para progresar. Así es nuestro reglamento. [...]

Esta cultura es de nuestra comunidad en todo el Pacífico y Norte del Cauca, nosotros usamos machete para nuestras labores y así practicamos también en nuestras artes. El juego de *grima* es grande, poderoso, y creo que viene de sangre nuestra, como afrodescendiente de Colombia. Gracias a Dios, aprovechamos también de nuestro territorio. (Maestro Ananías).³⁶

Se puede notar en el relato del Maestro Ananías un proceso educativo que, en el caso de Mazamorrero y otras comunidades que practican la esgrima con machete, instaura un territorio en el que se “incorporan a sus prácticas diferentes estrategias y situaciones de transmisión de conocimiento” (BRANDÃO, 1983, p. 100), en un espacio social y lúdico que podríamos llamar de “escuela de puertas abiertas”, utilizando la expresión del historiador Antonio Gualberto (2009), así como las propias palabras del Maestro Ananías cuando me abrió las puertas de su casa y de su escuela, diciéndome: “aquí están las puertas abiertas”. Gualberto, en una investigación con rasgos semejantes, en la cual analiza el proceso de construcción y transmisión de saberes culturales en un astillero

³⁶ Enero de 2013. “Carta de Autorización para realizar la investigación” (MUÑOZ, 2014, p. 245)

en la ciudad de Vigia de Nazaré, en el Estado brasilero de Pará, refiere que dichos astilleros de carpintería naval son:

Escuelas sin muros que abrigan cotidianamente diversas personas y sus debidas categorías profesionales [...]

Algunos niños estaban allí de forma desinteresada, o sea, no teniendo ninguna obligación, ni establecido contrato para el desarrollo de algún tipo de trabajo en ese establecimiento.

La presencia constante de esos niños en este local es consecuencia de la facilidad de acceso (sin muros y formalidades) y su aspecto de diversión (aire libre, río, aserrío, barcos). Ese local sugiere espacio lúdico sin impedimentos para cualquier tipo de visitante, donde los niños y adolescentes entran y salen libremente, sea acompañados por su responsable que al realizar cualquier servicio en el área, por ejemplo del servicio de limpieza, aprovechan el tiempo para observar atentamente las habilidades desarrolladas por el maestro Zuzinha y sus ayudantes en la construcción de barcos [...]. En este sentido, podremos así decir que el Astillero Esperanza es una escuela de puertas abiertas que atrae cualquier persona, entre niños, jóvenes y adultos (GUALBERTO, 2009, p. 85-86.)

Podemos encontrar, en la descripción y análisis de Gualberto, una semejanza con el proceso que ocurre en Mazamorrero y la participación de niños y diversas personas de la comunidad como observadoras, practicantes e interlocutoras durante las clases de *grima*. Un proceso y una estructura que se da dependiendo de las “situaciones siempre mediadas por las reglas, símbolos y valores de la cultura del grupo” (BRANDÃO, 1997, p. 20). Es decir, dependiendo del ritmo de la vida de la comunidad, de las fases del trabajo agrícola, del valor ético y espiritual que es atribuido a la práctica de la *grima*, de los compromisos frente a una presentación o un evento público, o del acuerdo personal establecido con el maestro o con el grupo en un proceso formativo. Como dice Brandão:

Todos los agentes de esta educación de aldea crean mutuamente las situaciones que, directa o indirectamente, fuerzan iniciativas de aprendizaje y entrenamiento. Ellas existen mezcladas con la vida en momentos de trabajo, de ocio, de camaradería o de amor. Casi siempre no son impuestas. (BRANDÃO, 1997, p. 19).

Puedo relatar, por ejemplo, en una de las primeras visitas a Mazamorrero, en el año 2012, cómo el hijo del Contra maestro Ewer, que en ese momento tenía unos cuatro años de edad, durante un entrenamiento de *grima*, el cual estaba siendo coordinado por su

padre con la supervisión del Maestro Ananías, cogió un bombo y comenzó a tocar la base rítmica de la Fuga, ritmo muy tradicional en la región. Ewer se sorprendió mucho porque desconocía que su hijo supiera hacer aquello y porque hasta el momento él nunca le había enseñado a hacerlo. El Maestro Ananías hizo esta reflexión: “póngale cuidado, eso fue que el niño vino a ver eso hoy mismo, y hoy mismo lo aprendió”. Esta forma de aprendizaje de un niño en su propia comunidad, en medio del juego y de acompañar a su padre, merece ser resaltada también, reconociendo, como lo hace Brandão, que

[...] todas las relaciones entre el niño y la naturaleza, guiadas de lejos o más cerca por la presencia de adultos conocedores, son *situaciones de aprendizaje*. El niño ve, entiende, imita y aprende con la sabiduría que existe en el propio gesto de *hacer la cosa*. (BRANDÃO. 1997, p. 18. resaltados del autor)

La práctica de la *grima* en Mazamorrero, por lo tanto, instaura no sólo un territorio estético, deportivo y cultural, sino también de profundos intercambios de conocimientos, valores éticos y de una formación en la que existe una fuerte interacción entre generaciones, entre los niños y los maestros, entre los aprendices y los viejos conocedores de este arte, con la participación tanto de hombres y mujeres, con un intenso sentido colectivo.

El saber de la comunidad, aquello que todos conocen de algún modo; el saber propio de los hombres y de las mujeres, de los niños, adolescentes, jóvenes, adultos y viejos; el saber de guerreros y esposas; el saber que hace el artesano, el sacerdote, el hechicero, el navegador y otros tantos especialistas, envuelve, por lo tanto, situaciones pedagógicas interpersonales, familiares y comunitarias, donde todavía no surgieron técnicas pedagógicas escolares, acompañadas de sus profesionales de aplicación exclusiva. Los que saben: hacen, enseñan, vigilan, incentivan, demuestran, corrigen, sancionan y premian. Los que no saben espían en la vida lo que hay en lo cotidiano, el saber que allí existe, ven hacer e imitan. (BRANDÃO apud GUALBERTO, 2009, p. 84.)

Desde el primer día de mi llegada a Mazamorrero, al ver el entrenamiento del Maestro Ananías y su grupo de discípulos, me llamó la atención la fuerza comunitaria, la interacción, el deseo de los jóvenes por aprender el arte, tanto que aún ya entrada la noche seguían practicando a la escasa luz de un bombillo que alumbraba desde la casa de Yema, con la presencia viva del tambor, la voz y el violín del Maestro y la suspicacia y jovialidad de los cuerpos danzando y jugando. Un proceso formativo que mostraba, como dice la

profesora Theodora de Araújo Alves, en una investigación también con rasgos similares a esta, sobre la dimensión educativa del grupo cultural Coco de Zambê, en Tibau do Sul, en el estado brasileiro de Rio Grande do Norte, que las comunidades y artes afrodescendientes son “poseedoras del poder del habla y del gesto” (ALVES, 2004, p. 80). Sus movimientos, sus palabras, los ritmos, su lenguaje corporal, verbal y no verbal representan trazos de una herencia africana en que todo sucede de manera muy participativa:

[...] porque para aquellas personas estar allí involucradas con el ritual significa no apenas un momento de apreciación de una danza, sino una forma de identificación y de pertenecimiento a aquel grupo étnico. En esa relación entre los integrantes del grupo y las personas de la comunidad, otros saberes también son transmitidos, como por ejemplo un consejo del maestro, una música, un movimiento, el proceso de afinación del tambor, la construcción de los instrumentos, etc. (ALVES, 2004, p. 76.)





Maestros y discípulos, herederos del legado del Maestro Ananías Caniquí. Mazamorrero, Buenos Aires, Cauca, enero de 2017.

Un patio de casa que se vuelve escuela

Es importante reconocer, sin embargo, que en esta escuela de *grima* “a puertas abiertas”, a pesar de que existan lugares predilectos para realizar las clases como el patio de la casa de Yema, la cancha de fútbol o el cañaduzal, y ellas estén previamente acordadas en un horario determinado, puede suceder alguna situación que ocasione que en cierto día se realicen en otro lugar o se programen para otro momento. De igual manera, además de las clases grupales, los alumnos con mayor interés tienen muchos otros espacios para aprender con el Maestro: los cultivos, la cocina, el cañaduzal, la cancha de fútbol, el camino, la baranda, el comedor, el trapiche, la chiva, etc.

Me fue posible observar, por ejemplo, cómo el Maestro Ananías explicaba el sistema de las 16 cruces, que componen su estilo de juego, a su contramaestro Ewer en la baranda de su casa, después de un día de trabajo en los cultivos. También escuché importantes relatos del maestro en la hora del almuerzo, realizando un trabajo en el cultivo de café o yendo de viaje para el área urbana del municipio.

Un patio de una casa que se vuelve escuela.

Una casa que no es sólo el lugar del habitar, mas también del aprender.

Un aprender que no es sólo una instrucción técnica,

Sino una preparación para los peligros de la vida.

Un aprender en medio del juego,

del zambullirse, el sorprender, el esquivar, el intuir.

Un ensayadero para una presentación;

repetición e improviso de lances o versos.

Un terreno habitado de cuerpos danzando,

dialogando, luchando, rehuyendo, riendo.

A la luz de la tarde, el crepúsculo

o un bombillo suspendido entre los árboles.

Pero esta no es solo una escuela “de puertas abiertas” por el hecho de permitir la participación de niños, niñas, jóvenes, hombres y mujeres, es decir, sin distinción de edad o género, sino incluso por la apertura a no tener restricciones frente a su identidad étnica:

En esto no hay raza, esto aprenden indígenas, blancos, mestizos, negros, de toda que tengo gente, entonces esto no es para escoger personajes. Después que ellos digan "enséñeme" con mucho gusto, se les puede enseñar que yo sé que he de morir y yo que, cuando yo muera ¿qué voy a hacer con eso por allá? que queden aquí en Colombia o en cualquier parte del mundo explotando esa cultura y esa es una cultura riquísima, la cultura de nosotros es muy rica. [...] nosotros somos afrocolombianos [...] yo sí me di cuenta de la riqueza que nosotros tenemos aquí en cultura, eso es muy enorme. (Maestro Ananías).³⁷

Una escuela abierta y sin distinciones respecto a sus participantes, pero con un fuerte compromiso ético y cultural, basada en la acogida y divulgación de un conocimiento y expresión cultural ancestral, salvaguarda de una memoria y lucha del pueblo

³⁷ 31 de enero de 2013, Mazamorrero.

afrodescendiente. Un sentido pedagógico, histórico, deportivo y artístico en estrecha consonancia con los presupuestos de la etnoeducación³⁸ y el reconocimiento de que:

Las Comunidades Afrocolombianas son depositarias de una sabiduría acumulada durante siglos que han transmitido fundamentalmente a través de la tradición oral, de abuelos a nietos sucesivamente, para garantizar la reproducción física y espiritual de las presentes y futuras generaciones, con sus propios sistemas de socialización y educación. (MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL, 2004, p. 19)

Este saber ancestral pacientemente transmitido en arduos entrenamientos, en las explicaciones de los maestros, en la realización de presentaciones donde se mide y estimula el avance de los discípulos, hace pensar, retomando a Brandão, que “la escuela no es el único lugar donde ella [la educación] acontece y tal vez ni sea el mejor; la educación escolarizada no es su única práctica y el profesor profesional no es su único practicante. En mundos diversos la educación existe diferente.” (BRANDÃO, 1997, p. 9.). No es posible pensar, de tal manera, de acuerdo con un único modelo de educación, aplicable para todas las circunstancias y contextos.

En este modo de educación instaurado por la práctica de la *grima*, todo momento de convivencia con el maestro, con los compañeros practicantes del Juego, con los *antiguas*, o con cualquier persona que tenga algún tipo de cercanía o referencia con la práctica o la historia de la *grima*, tiene la posibilidad de ser un espacio de aprendizaje. En ese sentido, como dice Jose Machado Paes³⁹ (apud JUNGERS, 2004, p. 82), “el espacio de la cotidianidad es, sin duda, un espacio de reproductividad social, pero simultáneamente, es un espacio de innovación, de creatividad”. También, Amadou Hampâté Bâ (2010) da un bello ejemplo sobre este asunto, en el que relata la sabiduría de un viejo maestro en el camino por el bosque:

Al hacer una caminata por el bosque, encontrar un hormiguero dará al viejo maestro la oportunidad de compartir conocimientos diversos, de acuerdo con la naturaleza de los oyentes. O hablará sobre el propio animal, sobre las leyes que gobiernan su vida y la “clase de seres” a que pertenece, o dará una lección moral a los niños, mostrándoles cómo la vida en comunidad depende de la solidaridad y del olvido de sí mismo, o hasta podrá hablar sobre conocimientos más elevados, si siente que los

³⁸ La etnoeducación se propone explorar otros espacios de las diferentes formas que tienen todos los grupos humanos de concebir el mundo, de interpretar la realidad y producir los conocimientos. Los diversos sistemas de conocimientos tienen a su vez sus propias maneras de transmisión, recreación y perfeccionamiento. (MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL, 2004. p. 19)

³⁹ PAES, José Machado. *O Cotidiano em Debate*, conferencia realizada en la Universidad Estatal de Campinas, 1999.

oyentes podrán comprenderlo. Así, cualquier incidente de la vida, cualquier acontecimiento trivial puede ser siempre una oportunidad a múltiples desarrollos, puede inducir a la narración de un mito, de una historia o de una leyenda. Cualquier fenómeno observado permite remontar las fuerzas de donde se originó y evocar los misterios de la unidad de la Vida, que es enteramente animada por la Se, la Fuerza sagrada primordial, ella misma un aspecto del Dios Creador. (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 194-195)

En el relato de Hampâté Bâ, el viejo maestro caminando por el bosque, delante de diversos momentos o lugares, en el transitar de su cotidianidad o el trabajo en sus cultivos, tiene la posibilidad de impartir sus conocimientos en diferentes niveles de profundidad. De esta forma, diferente del sistema de educación escolarizada, no es cierta “arquitectura escolar” la que es determinante para la instauración de un proceso pedagógico y respalda que aquel que allí trabaja tiene un estatus de profesor. Por el contrario, es el maestro quien, con su presencia, su voz, sus movimientos o su silencio, en compañía del joven aprendiz, transforman un determinado lugar en un espacio de aprendizaje, en un esfuerzo de transmitir con todo cuidado, paciencia y detenimiento un conocimiento heredado de sus ancestros desde siglos atrás. Un aspecto que también guarda una estrecha relación con un rasgo muy importante de una educación de matriz africana, también resaltado por Hampâté Bâ:

Cuando hablamos de tradición con relación a la historia africana, nos referimos a la tradición oral, y ningún intento de penetrar en la historia y el espíritu de los pueblos africanos tendrá validez a menos que se apoye en esa herencia de conocimientos de toda especie, pacientemente transmitidos de boca a oído, de maestro a discípulo, a lo largo de los siglos. Esta herencia no se perdió y reside en la memoria de la última generación de grandes depositarios, de quien se puede decir son la memoria viva de África. (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 167)

5. MAZAMORRERO, TERRITORIO DE CREACIÓN ESCÉNICA AFRONORTECAUCANA



El Maestro Ananías practicando con discípulos del Maestro Porfirio, en la vereda San Francisco. Fotografía: Dteatro.⁴⁰

Un arte para divertir

El proceso de formación en la *grima* en la vereda Mazamorrero está enfocado no sólo en el desarrollo de unas habilidades técnicas que capacite al aprendiz para defenderse en un posible duelo o peligro en la vida real, sino también como un *jugador de la escena* dispuesto a enfrentar a un público y con unas amplias herramientas que lo

⁴⁰ Dteatro. “Ananías Caniqui” el adiós a un guerrero y maestro de grima con palo y machete. Disponible en: <https://medium.com/@Dteatro/anianias-caniqui-el-adi%C3%B3s-a-un-guerrero-y-maestro-de-grima-con-palo-y-machete-6e78975afa4f> . Acceso en: 25/11/2021.

entrenan en la capacidad de escucha y de un diálogo corporal abierto e improvisado con sus compañeros.

Es así como merece una atención especial el testimonio del Maestro Donaldo, sobrino y discípulo de Ananías —y que guarda el puesto de Fiscal⁴¹ en la organización local después de la muerte del Maestro—:

Primero que todo, muy buenos días. Yo creo que todos me conocen, que me llamo Ocoró Gómez, Donaldo, Sobrino de Ananías Caniquí Gómez, hijo de Romelia Caniquí, hijo de Germán Gómez. Cuando Ananías comenzó a practicar este juego, a enseñarlo, él comenzó por medio de su familia. Siempre había una recomendación para su familia: este arte lo vamos a practicar no para pelear, no para agredir a nadie. Vamos a practicarlo para divertirnos y divertir el pueblo. Lo practicamos por las tardes, para nosotros divertirnos, pasar un rato sabroso [...] y se fue mostrando que esto era una cultura, una cosa muy bonita que se hacía, para hacer presentaciones y hacer reír al pueblo y todo se sentía tranquilo. [...] él nos enseñó muy bien cómo se colocaba un alumno en la sala, qué tenía que hacer, cómo tenía que trabajar, trabajar muy decentemente, sin atropellar a nadie, no trate de agredir a nadie, siempre enseñando lo que yo le enseñé. **¿Y qué fue lo que Ananías enseñó? A jugar, a jugar y a divertir el pueblo y a demostrarnos.** Nosotros hicimos presentaciones en muchos pueblos: Popayán, Almaguer, en el Cauca, en Puerto Tejada, Cali, en todas esas partes. (Maestro Donaldo).⁴²

Resalta el Maestro Donaldo el carácter lúdico y cultural de una práctica enfocada en “hacer presentaciones y hacer reír al pueblo”. Un esfuerzo orientado por el Maestro Ananías en difundir el arte por diferentes lugares de la región y del país, que tiene como objetivo *divertir el pueblo*:

Y en ninguna parte tuvimos pues quejas de nadie, únicamente se admiraban del juego de Ananías. Y bueno, eso era una diversión, únicamente eso era para una diversión. En una feria nos llamaban, nosotros íbamos, y divertíamos el pueblo y el pueblo quedaba tranquilo con nosotros. Entonces yo espero que de ahora [...] sigamos divirtiéndonos, sigamos riéndonos, sigamos siendo saludables con el que llega, extendámosle la mano al que nos salude. ¡Sí! ¡No que por el mero hecho de que nosotros sabemos este jueguito y que sabemos involucrarnos, que yo me lo llevo por delante, no! Mucho ojo con eso, tengamos mucho cuidado con eso. Que nosotros

⁴¹ El Maestro Donaldo, a pesar de no ser profesor de *grima*, tiene la tarea dentro de la comunidad de Mazamorrero por velar por la calidad técnica del juego y por enaltecer el legado enseñado por el Maestro Ananías Caniquí, así como por velar por el comportamiento ético de sus practicantes.

⁴² 15 de enero de 2017. Homenaje de los maestros y practicantes de *grima* en el cementerio de Mazamorrero.

no aprendemos eso para eso, nosotros lo aprendemos para nuestra cultura. (Maestro Donaldo).⁴³

El sentido de la *grima* en la Vereda Mazamorrero se fundamenta, por lo tanto, no en una exclusividad como un arte de “defensa personal”, sino también en la intencionalidad de *divertir*, valorar el arte como una manifestación cultural que enriquece la identidad afrodescendiente y dignifica su participación histórica en la construcción de la región y de la nación. Un arte que busca la paz, la diversión y el cuidado de la salud. Podríamos llamarla: una pedagogía de la *malicia* y la alegría.

La *grima* en Mazamorrero y sus regiones aledañas tiene un fundamento de una defensa cultural y de una diversión que es vivida por sus practicantes en sus entrenamientos, pero también que es ofrecida al público en presentaciones, integraciones y exhibiciones. Así lo expresa Julio, uno de los aprendices del Maestro Porfirio:

Para mí la *grima* es un deporte que uno se puede divertir y salirse de las malas cosas, aprender a conocer otras partes, llevar la *grima* que es un deporte muy bueno a otro lado que no la conocen y pues para mí es algo máximo que deberíamos aprender todos y seguir con esto para que los demás aprendan y sepan qué es la *grima* y de a dónde viene. Y que sea reconocida fuera de aquí del territorio que nosotros tenemos y llevarlo a otra parte y si es mejor, pues pa’ otros países, otros departamentos. (Julio, alumno del Maestro Porfirio).⁴⁴

En esta característica de la *grima*, como evento social y público, resalta el interés de los jóvenes aprendices que ven en esta práctica la posibilidad de un progreso personal y el sueño de difundirla ampliamente como parte de su cultura. De igual modo, es importante tener en cuenta la explicación del Maestro Porfirio, que si bien antiguamente el arte de la *grima* era practicado principalmente como una defensa personal, la situación se ha reformado en la actualidad:

¿Cómo llegó ese arte aquí a Colombia? Ese arte llegó aquí a Colombia por los afrodescendientes. ¿Para qué lo practicaban ellos? Para su defensa personal. La persona que sabía ese arte le daban un grupo de hombres a su mandato. Y él por medio de su saber los sometía, pero ya hoy en día aquí en Colombia, ya se ha

⁴³ 15 de enero de 2017. Homenaje de los maestros y practicantes de Grima en el Cementerio de Mazamorrero.

⁴⁴ Vereda San Francisco, 29/11/2013.

reformado. ¿A qué? A danza y a deporte. Y eso fue lo que nos enseñó el profesor Ananías Caniquí, Dios en su gloria lo tenga. Este arte no me lo dejen morir, síganlo, como yo lo practiqué, como una cultura, sin aprenderlo para agredir a las demás personas, sólo aprendámolo para un deporte, para una cultura y pal respeto hacia las otras personas. Esas son mis palabras. (Maestro Porfirio⁴⁵)

Una forma de acoger y ser acogidos, según el relato del Maestro Porfirio, instaurada por el Maestro Ananías, que desde el liderazgo de un sabio maestro se muestra como un proceso que envuelve cariño, delicadeza y seguimiento hacia las nuevas generaciones en la difusión de su saber en las clases y presentaciones. Una forma de enseñar y aprender que abandonó las formas rudas que no privaban a los alumnos de castigos físicos, como se enseñaba este arte antiguamente, en la que como cuentan los maestros “eso era dele garrote” y el alumno tenía que aprender a defenderse sin nada que lo abstuviera, si no hacía bien su defensa, de recibir los golpes de su maestro. Esa forma de enseñar fue renovada por el Maestro Ananías, su maestro Graciliano Balanta y muchos otros maestros en el Cauca.

Aquel sentido pedagógico y cultural dado a la *grima* en Mazamorrero en la actualidad estrecha el mundo expresivo escénico y la práctica pedagógica de una manera jovial, cordial, rigurosa y acogedora. Una forma de enseñar que guarda relación con aquello que se podría llamar de “pedagogía de lo africano”, que es descrita por Abib (2004), en la práctica de la capoeira, otra lucha y juego y manifestación cultural y de resistencia de matriz afrodescendiente:

Esa forma de enseñar y aprender, guarda mucho de aquello que podríamos llamar como “pedagogía de lo africano”, según expresión muy utilizada en el ámbito de la capoeira angola, que hasta hoy notamos en los maestros más tradicionales, como João Pequeno, João Grande o Curió, por ejemplo. Guardamos vivas en la memoria, recuerdos de las primeras clases en el Forte Santo Antonio, casi una década atrás, donde aprendíamos los primeros movimientos de la capoeira angola de las manos de João Pequeno. La sensación de acogimiento cuando sentíamos el toque de las manos de aquel anciano, entonces cerca a los ochenta años que, con todo cariño y delicadeza, conducía nuestros movimientos de brazos y piernas por el camino sinuoso de la capoeira angola, era una sensación que tal vez jamás olvidemos. (ABIB, 2004, p. 129).

⁴⁵ 15 de enero de 2017. Homenaje de los maestros y practicantes de *grima* en el cementerio de Mazamorrero.

Esa forma de aprender dentro de una “pedagogía de lo africano”, basada en la alegría, la diversión, el rigor enlazado con la jovialidad del juego y la acogida cariñosa de un viejo maestro, la podemos relacionar, también, con el sentido que Hampaté Bâ anuncia como uno de los grandes aportes que las tradiciones de matriz africana pueden realizar al mundo occidental:

¡Algunos llegaron a preguntar, con ironía, qué provecho Europa podría sacar de las tradiciones africanas! Me acuerdo de haber respondido: “¡La alegría, que ustedes perdieron!” Tal vez pudiésemos añadir hoy en día: “Una cierta dimensión humana, que la civilización tecnológica moderna está afanada en hacer desaparecer” (HAMPÂTÉ BÂ, 1997, p. 25)

Una forma de hablar de la risa, la diversión, la comunión de los cuerpos danzando. Un asunto que, como habla el filósofo Jorge Larrosa, muchas veces es escaso cuando se habla de pedagogía. La risa y la alegría como factor fundamental para la construcción y transmisión del conocimiento en la labor pedagógica:

“¿Por qué hablar de la risa? Primero, porque en Pedagogía se ríe poco. [...] No sé lo que ustedes habrán leído, pero yo casi no me acuerdo de ningún libro de Pedagogía en que exista algo de sentido humorístico. No tanto algo de sátira, de parodia, de ironía, esas formas inteligentes de la risa, pues tal vez eso sea pedir demasiado, pero por lo menos alguna payasada, no sé, alguna bufonada, alguna estupidez [...] Tal vez mi objetivo principal en hablar de la risa sea la convicción de que la risa está prohibida, o por lo menos bastante ignorada, en el campo pedagógico. (LARROSA, 2004, p. 170)

Una risa que no es sólo manifestación frente al carácter lúdico de la práctica y las formas acogedoras y joviales que tiene un maestro al dirigir un entrenamiento o guiar una presentación. Es también la risa que cuestiona las estructuras de poder y la búsqueda de un espíritu en libertad:

No me refiero, es claro, a la risa previsible, a esa risa aduladora que sigue a los chistes del profesor o a la risa programada para que la materia sea un poco más divertida y “entre” con un poco más de facilidad. Tampoco me refiero a la risa de los intervalos, de los recreos, a esa risa que airea el espíritu antes que vuelva otra vez al duro trabajo serio, que es sí, el realmente importante. Yo hablo de la risa que se mete irrespetuosa, irreverente, en el dominio de lo serio. A la risa que se ríe precisamente en aquello que la Pedagogía marca como no risible. A aquel que hace las personas serias exclamar, indignadas: “se ríen de todo, no toman nada en serio, no respetan nada,

no creen en nada..” [...] La risa [que] permite que el espíritu alce vuelo sobre sí mismo. (LARROSA, 2004, p. 171-181).



Alumnos del Maestro Ananías en Mazamorrero. Fotografía: José Luis Guzmán, 2014.⁴⁶

⁴⁶ GUZMAN, José Luis. *En imágenes: así se practica la esgrima de machete*. El País, Noviembre 21, 2014. Disponible en: <https://www.elpais.com.co/multimedia/fotos/en-imagenes-asi-se-practica-la-grima-de-machetes.html>

Entre Rosalías, Pasodobles y otras paradas

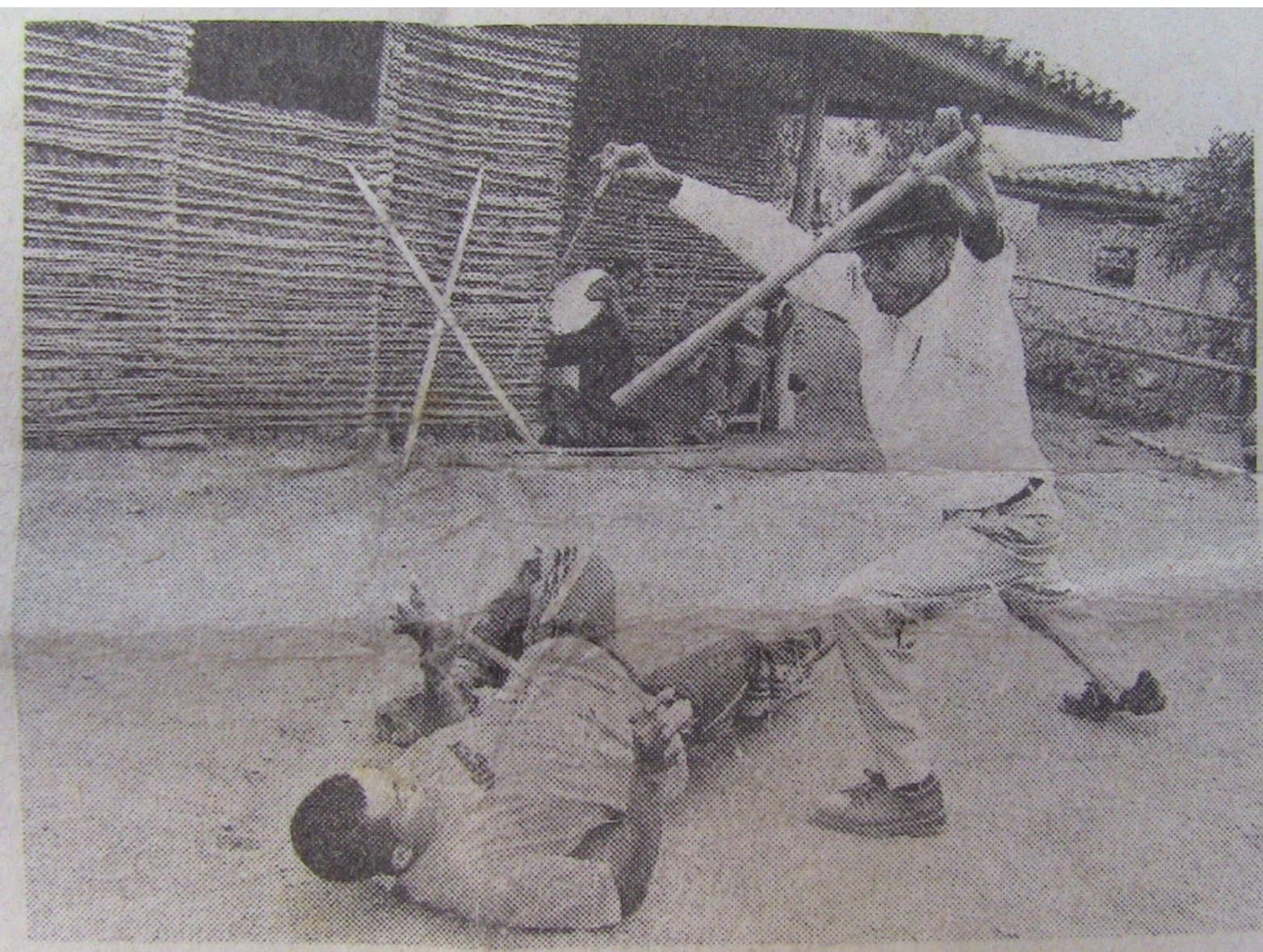
En ese interés de divertir, de incluir la alegría, la risa, la música, las danzas, los versos en la práctica de la *grima* y la búsqueda de que sus presentaciones tuvieran “espectáculo”, en una búsqueda continua de llamar la atención del público y merecer su admiración, mediante el uso de una consciencia de la representación y la convencionalidad escénica, el Maestro Ananías fue tildado por incluir “mucho teatro en su juego”. Este comentario si bien se refiere a una crítica dentro de su comunidad de aquellos más afianzados a la idea marcial del juego, también se refiere a un elemento fundamental que se tornó esencial en la práctica de la *grima* liderada por el Maestro Ananías y su influencia en el carácter festivo y teatral de su práctica, así como la influencia en muchos de sus discípulos.

Esta disputa creada dentro de su propia comunidad, y que se hace, incluso, extensiva al panorama de la esgrima con machete en el Departamento del Cauca y los diferentes estilos encontrados, donde el tipo de juego enseñado por el Maestro Ananías es reconocido como el más “teatral”, merece un cuidado especial de análisis. En primer lugar, merece el reconocimiento de que los dilemas y divergencias ocurridos en las esferas del llamado mundo teatral, en el que las discrepancias por el uso de la convención teatral o por la búsqueda de una verosimilitud en la escena, es decir, las discusiones frente a la *teatralidad*, ocurren también en otras esferas o los llamados “rincones” de nuestra patria. Lo que ocurrió en Mazamorrero fue una búsqueda de unos recursos expresivos y técnicos que resaltaban *lo ficcional*, el *artificio* y la *espectacularidad*, como estrategias que pudieran acercar el arte de la *grima* a las nuevas generaciones y también a un público tanto dentro de su vereda como en otros lugares, en una doble intención de divertir y de enaltecer las manifestaciones culturales del pueblo afro del Norte del Cauca.

En ese sentido, en el planteamiento estético y técnico del Maestro Ananías, el entrenamiento de un guerrero está atravesado por la lúdica y el manejo de las convenciones teatrales. Y lo uno no excluye lo otro. Es decir, desde esta perspectiva, aquel que se entrena para divertir, también está capacitado para una lucha real, “en caso de una necesidad.” De tal manera, *lucha*, *territorio*, *comunidad* y *juego* son defendidos como elementos inseparables en la historia del pueblo afrocolombiano.

Algunos de esos aspectos teatrales presentes en la práctica del Maestro Ananías son relatados por su discípulo, el Maestro Rogelio Ocoró:

Nosotros de teatro tenemos: La Parada del Haragán, tenemos la Parada de Rosalía, son unos disfraces. Hay: un hombre que se disfraza de mujer, otro se disfraza de anciano, otro se disfraza de joven, un joven de esos que viste así todo aletoso y todo, hay otro que se disfraza seriamente y hay otra señora que se disfraza de vecina, la vecina que está pendiente de todos los movimientos y todo, entonces es una mezcla que se hace, ¿ya? Y ahí vamos a un diálogo, a un almuerzo, con todo eso lo hacemos, con esos personajes, ¿ya? (Maestro Rogelio)⁴⁷



Maestros Rogelio Ocoró y Ananías Caniquí en Mazamorrero. (Fotografía disponible en: NAVIA, 2004, periódico El Tiempo).

⁴⁷ 13 de septiembre de 2018, Jamundí, Valle del Cauca.

Resalta el Maestro Rogelio el carácter cómico de estas historias y la búsqueda de divertir al público o de incluirle “más espectáculo”, en la intención del legado enseñado por el Maestro Ananías. Esto se puede notar en La Parada de Rosalía:

Eso, como cómico, ya uno llega ahí a ese almuerzo y si ya se trata de que el viejito vive con la muchacha, todo el mundo... todo le publico dice “no, pero por qué viejito y con semejante sardina” y bueno, eso hay un poco de personajes que comentan de qué se trata, porque el viejito es muy serio, un viejo pensionado, entonces la muchacha pues le gusta que le den todos los gustos. Ahí es donde ya el viejito dice “no, yo tengo mi buena casa y tengo mi buena finca, mis vacas...” ¡Bueno! Él comenta también al público y resulta que él se va a trabajar y como la muchacha está joven, ella siempre pues mira su pelado también joven, entonces llega el tiempo de que ella le pone los cachos con el pelado joven, de los mismos que están ahí pues.... (Maestro Rogelio).⁴⁸

Pero la historia no relata sólo una intriga o aventura amorosa, sino también que es una excusa para las demostraciones del alto nivel técnico en el dominio del arte de la *grima*, dentro de las circunstancias de una situación teatral:

[...] se llega el tiempo que la vieja chismosa le dice, “vea, don Serbacio”, porque el viejito se llama Serbacio. “Vea don Serbacio, su esposa le está poniendo los cachos”, “no, cual cachos, cómo se le ocurre, ella no, ella es una muchacha muy bien, mi esposa es muy bien”, y él le pregunta “¿cierto mija?” iy claro y ella le responde que sí! Entonces ya se llega el día que él ya la descubre con el mozo ahí en la casa... cuando él ya la descubre con el mozo, ahí es donde se forma el problema, que **ese viejito es un grimista impresionante**, y ese viejito se coge con la mujer que le tira a él y con el mozo, la mujer, y eso hay un enfrentamiento de peinilla ahí, lo mas de bueno y por ahí va finalizando. (Maestro Rogelio).⁴⁹

Cuenta el Maestro Rogelio que esta Parada de Rosalía se la inventó el Maestro Graciliano Balanta y posteriormente la aprendió el Maestro Ananías. En la actualidad es el propio Maestro Rogelio quien más continúa viva la tradición de este tipo de representaciones. Cuenta este mismo maestro, también, cómo desde tiempos antiguos en la vereda Mazamorrero ha existido la fusión entre la danza, las fiestas y la *grima*:

Lo que es la danza y el todo, eso siempre ha existido, porque la gente terminaba de jugar y descansaban bailando juga, bailando torbellino y tomándose su chicha de

⁴⁸ 13 de septiembre de 2018, Jamundí, Valle del Cauca.

⁴⁹ 13 de septiembre de 2018, Jamundí, Valle del Cauca.

guarapo... pero ellos se ponían un horario, hasta las siete de la noche y marcaba la siente de la noche y bueno recogían y todo mundo chao, se iba. (Maestro Rogelio).⁵⁰

Sin embargo, es el Maestro Ananías quien desarrolló más elementos con relación a una construcción teatral que permitiera más dramatizados, juegos y paradas acrobáticas. Entre estos experimentos escénicos creados por el Maestro Ananías se pueden resaltar el desfile al ritmo de pasodoble⁵¹ y el juego de esgrima a caballo:

Lo que fue el pasodoble, eso sí lo creo Ananías [...] **el desfile en pasodoble**, sale uno con los compases, arma las Cruzas y baila y sigue hace el desfile, todo eso sí es creado por Ananías, [...] Otra reforma que metió Ananías: **juego de esgrima a caballo esa también fue una reforma que metió Ananías** [...] eso era impresionante, [con] la misma peinilla, los mismos bordones, era impresionante. (Maestro Rogelio).⁵²

Otro experimento escénico que mezclaba lo deportivo con lo lúdico y técnico de la *grima*, fue el juego de fútbol, donde de la cotidianidad de una disputa deportiva en la vereda se partía a la representación de un drama donde el machete se impone:

Otra reforma que él metió [Ananías] fue el juego de fútbol, muchas veces usted ha mirado que, en el juego del fútbol, están jugando y que de pronto que me pateaste y, bueno, se pone la discusión y sí, era así que él la reformó. Y sí, estábamos jugando fútbol y ya se ponían en esa discusión y él le decía “no, esperate, esperate que salgamo”, y resulta que no te esperaba a que salieras si no que llegaba la mujer y tenga mijo, por ahí mismo le pasaba la peinilla, el machete. (Maestro Rogelio).⁵³

De tal manera, se detenía el juego de fútbol y se transformaba en una historia teatral: “ya se ponían era con las peinillas y eso pues también era muy entretenedor.” Recuerda también el Maestro Rogelio, quien era él mismo el más apetecido para representar los papeles femeninos, en compañía de sus hermanos y otros aprendices de Ananías:

Sí, con él la hicimos varias veces, inclusive Porfirio, Donaldo, Dionisio, Rogelio. Y yo me disfrazaba de mujer, un hijo de Ananías y eso era impresionante donde nosotros

⁵⁰ 13 de septiembre de 2018, Jamundí, Valle del Cauca.

⁵¹ Tradicional baile de origen español que utiliza música adaptada de desfiles militares, en compás binario y movimiento moderado, también utilizada en las corridas de toros.

⁵² 13 de septiembre de 2018, Jamundí, Valle del Cauca.

⁵³ 13 de septiembre de 2018, Jamundí, Valle del Cauca.

hacíamos esa Parada de Rosalía, eso era, algo mejor dicho pues, que pedían repetición, como se dice... (Maestro Rogelio).⁵⁴

Además de la representación de estas historias, había otra muy interesante, la Parada del Haragán, en cuanto mezclaba la *grima* con las labores campesinas, resaltando el fuerte vínculo con lo teatral de la práctica:

[...] uno le mete es teatro, pero sigue con la *grima*, normal; porque ya cuando se desata todo eso, ya eso va con la enseñanza de *grima*, toda. En la del haragán me gusta, porque en la del haragán va parte de teatro, parte de *grima* y parte de lo del campo, ¿ya? porque la del haragán se hace con pala, con machete, se hace en un cultivo de caña, un cultivo de plátano, en un cultivo de yuca, ¿ya?; se hace basado en eso. (Maestro Rogelio).⁵⁵



Yemarli y Mayerli, presentación en Santander de Quilichao, 2015. Fotografía de Juan Guillermo Castaño.

⁵⁴ 13 de septiembre de 2018, Jamundí, Valle del Cauca.

⁵⁵ 26 de diciembre de 2019, Jamundí, Valle del Cauca.

Una intervención en el espacio urbano

Pero las exploraciones con lo teatral no se quedaban restrictas al espacio rural de la vereda Mazamorrero, sino que se instalaban también en el espacio urbano del municipio, donde, por ejemplo, el Maestro Rogelio narra una curiosa y divertida presentación en la que alumnos del Maestro Ananías se disfrazaban de personajes ambulantes del pueblo y realizaban una intervención, interactuando directamente con las personas en el espacio público:

Ananías hacía las presentaciones especiales, más que todo esas presentaciones las hacía en Buenos Aires, con alumnos especiales, alumnos pordioseros, alumnos bobos, alumnos mudos, alumnos ladrones. Cuando llegaban al pueblo, “ah que llegó el Maestro Ananías”, él comenzaba su presentación; cuando llegaba, esos cinco alumnos desaparecían a hacer su trabajo; cuando usted entraba Ananías con cinco más ahí pues, o sea, presentando y comentando; y ellos, los muchachos, esos estaban haciendo su trabajo... Cuando decía Ananías “pero me hacen falta cinco [alumnos]”. Cuando él decía eso llegaban los muchachos ahí, y empezaba la gente a comentar “nooo, pero este estaba pidiendo por allá, ese loco... no, pero ese es mudo, también”, dentro de la misma gente. “No, pero ese estaba robando a fulana de tal”, Entonces ya él comentaba a sus alumnos y los presentaba. (Maestro Rogelio).⁵⁶

Llama la atención que, en esa divertida interacción con el espacio y personas del área urbana, son los mismos alumnos del Maestro Ananías, practicantes de la *grima*, quienes asumen ese rol de actores, interpretando determinados personajes y explorando un trabajo de improvisación en su interacción con la gente del pueblo. Y, además de esto, para el público presente era una completa sorpresa después ver jugando *grima*, a aquellos “locos, pordioseros, bobos, mudos”. Ananías, entonces, partía de ese evento teatral para aumentar la espectacularidad y diversión en la práctica de la *grima*:

Él ya después de que estaban allí, él hacía su presentación normal y él comentaba, que no, que eran unos enfermitos que él tenía ahí, y entonces le decía el público, pero maestro, cómo esos enfermitos, vea ese bobitos.... cuando la gente ya veía esos bobitos, ah ese era el teatro; “vea, pero ese pordiosero, nosotros lo vimos por allá, que pedía y todo eso.... no, una persona normal, ya lo tiene jugando y todo, normal.” (Maestro Rogelio).⁵⁷

⁵⁶ 26 de diciembre de 2019, Jamundí, Valle del Cauca.

⁵⁷ 26 de diciembre de 2019, Jamundí, Valle del Cauca.

En estas representaciones era Leonidas, discípulo del Maestro Ananías, uno de los más aplaudidos por el público, por su papel de pordiosero, pidiendo limosna mientras la gente se acomodaba para ver la presentación:

Leonidas, que era el que hacía de pordiosero, se sentaba donde pasaba la gente, que iba pasando a la gramilla donde hacían las presentaciones, él se sentaba por ahí a pedir... claro, a toda la gente le daba pesar verlo con una ropa sucia, ahí le daban unas moneditas, le daban la comidita o lo trataban mal, porque eso él lo hacía casi por veinte minutos más o menos. Mientras él [el Maestro Ananías] se estaba presentando allá, ya él después comentaba que le hacían falta esos, y entonces ya ellos llegaban, entonces claro, la impresión de la gente era ver; “ino, pero ese tontico, ese pordiosero estaba pidiendo!” Ese era como el teatro. (Maestro Rogelio).⁵⁸

⁵⁸ 26 de diciembre de 2019, Jamundí, Valle del Cauca.



Maestro Ananías y sus discípulos en Santander de Quilichao. Fotografía: Archivo Familiar del maestro Ananías.

Un territorio para la pedagogía y la creación escénica afronortcaucana.

En estos últimos relatos del Maestro Rogelio, resalta dicho maestro que: “Ananías hasta en el saludo que daba, con eso divertía a la gente, saludando al público”, refiriéndose al carácter jovial del Maestro Ananías, su carisma con el público y la espectacularidad que siempre buscaba en sus presentaciones.

Al conocer estos detalles sobre lo teatral en la práctica de la *grima*, en la tradición liderada por el Maestro Ananías en Mazamorrero, se puede notar un territorio estético y pedagógico que “*junta todo*”: lo ancestral, el trabajo en los cultivos, lo creativo, la cosmovisión, la composición escénica, el juego, el entrenamiento técnico-corporal.

Relataba así, por ejemplo, el Maestro Ananías, que con la práctica de la *grima* se realiza una defensa de la memoria de sus ancestros, pues al realizar un entrenamiento, un círculo, una presentación, se recuerda que son ellos, los antiguos, los que “están en su territorio. Están aquí en el centro, los antiguos maestros”. Por eso, un llamado a respetar el territorio y su estrecha relación con la ancestralidad y los talentos recibidos de la fuerza creadora:

Porque el territorio viene siendo casi base de nuestras tierras, ¿cierto? Y ellos, esos maestros nacieron en este territorio, nacieron y luego murieron. Y fueron enterrados aquí en este territorio. Ellos fueron la palabra que enseñaban el arte de la *grima*, sin egoísmo, sin expresinismo, con toda verdad, y eso fueron talentos dados por la obra grande de la naturaleza que es la que cubre a cada ser viviente que vive sobre la faz de la tierra. Estos talentos o artes no son dados por el hombre, sino que estos talentos son dados por la obra grande de la naturaleza que es Dios. Entonces, digo yo que hay que respetar los que tienen estos talentos dotados por Dios. Y no son hechos por el hombre. Hablábamos también que esto viene por sangre, ¿no? Y si viene por sangre, se aprende. Sí, aquí hablé estos céntricos maestros, que fueron criados en este territorio y allí también fueron enterrados. Por eso yo digo, con toda base, que hay que respetar los territorios. (Maestro Ananías).⁵⁹

⁵⁹ 29 de enero de 2013, Mazamorrero.

6. LA ESTRUCTURA DEL JUEGO



Grupo del Maestro Ananías, Mazamorrero, 2015. Fotografía de Juan Guillermo Castaño.

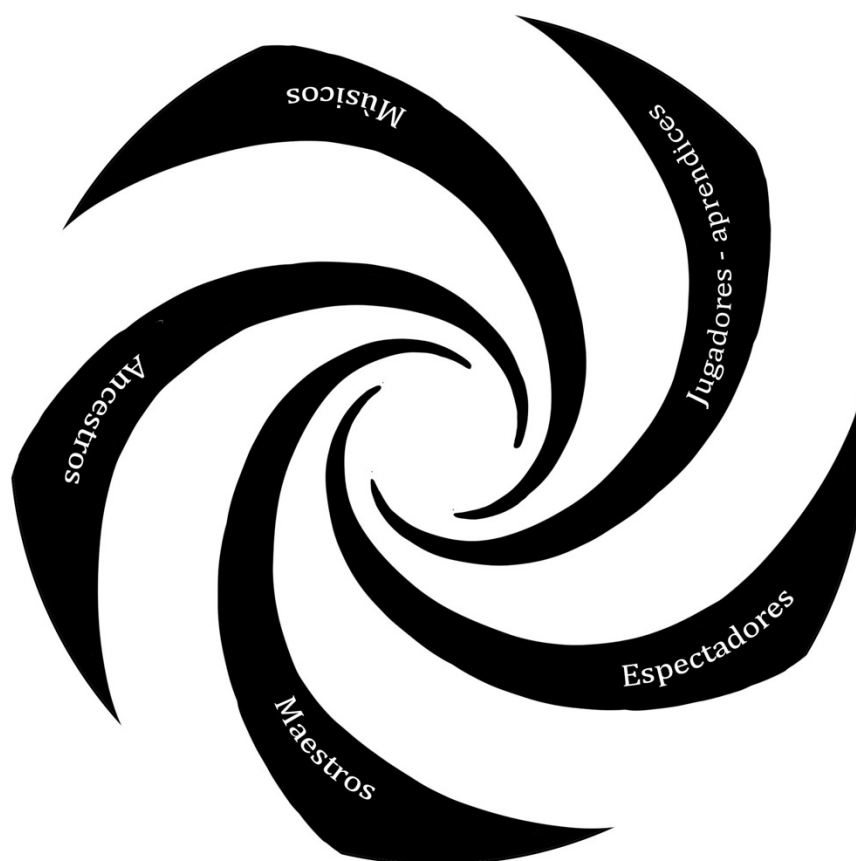
En el ámbito de la estructuración de la *grima* del Maestro Ananías podemos hablar de cuatro aspectos: los participantes y el régimen de creación, la forma como se teje y desarrolla un duelo, el orden que tiene una presentación y, finalmente, las propias narraciones de los juegos realizadas por dicho maestro. En toda esta labor está implicado un enfoque polifónico, en que no sólo participan diversas perspectivas y voces, sino también diversos lenguajes, involucrando lo musical, lo corporal, el uso de armas, lo poético, la participación del público, el manejo del espacio, así como la dimensión histórica y ancestral del pueblo afrodescendiente.

Los participantes y el régimen de creación

Analizar la estructura escénica presente en el juego de la *grima* del Maestro Ananías requiere una atención especial, inicialmente, al régimen de creación que orienta sus principios compositivos y sus fundamentos éticos y filosóficos. Con relación a esto es necesario resaltar varios aspectos:

- la circularidad en el juego (caminar por la derecha en círculo, ejercicios colectivos en círculo, posibilidad de múltiples perspectivas o la no presencia de un “frente”);
- lo sonoro como posibilidad de tránsito *entre mundos* (“suave esos machetes para que el maestro los escuche”. Ver Capítulo 8) y como elemento fundamental para y *dentro de* la propia composición escénica (música en vivo, ejercicios rítmicos, versos y danzas);
- la intencionalidad de una composición que busca ser creada *en tiempo presente* delante de un público, es decir, que busca ofrecer un “espectáculo”, en el que lucha, juego y divertimento se conjugan (“prohibido herir al compañero”, “esto es para una diversión”, “aquí no hay tiros acordados”);
- la referencia constante a los maestros que precedieron y legaron el arte, trayendo sus memorias, los principios técnicos y éticos de una corporalidad que está siendo entrenada, y la visión de un mundo en que vivos y muertos interactúan;
- así como la intencionalidad pedagógica que acompaña todas las prácticas, en un interés de mantenimiento y renovación constante de la tradición.

Teniendo en cuenta estos aspectos, presento la siguiente gráfica, en la que pretendo darle lugar a la interacción entre los varios participantes de la performance, la confluencia de perspectivas y las varias materialidades que conforman la *estructura de juego* practicada y propuesta por el Maestro Ananías.



Espiral de participantes y estructura de juego de la grima del Maestro Ananías.

En este espiral apunto cinco tipos de participantes que participan en la estructura escénica. En primer lugar, quisiera referirme a los jugadores-aprendices, que tienen un lugar muy importante dentro de la configuración escénica, por ocupar un lugar destacado dentro del espacio en el que se realiza una presentación o una *integración*⁶⁰. Ellos tienen, no obstante, una función dinámica, en cuanto se alternan para la ejecución de los duelos en parejas, yendo al centro del espacio de juego, o realizan dramatizados, danzas u otros ejercicios colectivos, en muchos de los cuales forman un gran círculo. Es igualmente importante distinguir que en ellos puede haber distintos niveles de aprendizaje, desde niños o jóvenes que están empezando a aprender el arte, hasta jugadores más expertos. En este sentido, resalto su participación no sólo dentro del evento concreto de una presentación, sino en el propio proceso de transmisión y desarrollo de la tradición.

⁶⁰ En la tradición de la *grima* del Maestro Ananías se denomina “integración” al encuentro de dos o más escuelas o grupos liderados por dos o más maestros diferentes, en los cuales se comparten los procesos de aprendizaje, algunas estrategias de entrenamiento, así como se realiza un entrenamiento colectivo y un espacio de recreación.

Están presentes, también, los músicos, quienes acompañan la práctica con tambores, violines, guitarras y guacharacas. Están ubicados alrededor de los jugadores y, eventualmente, puede estar junto a ellos, así mismo, un narrador de los duelos que están aconteciendo. En el caso de la práctica orientada por el Maestro Ananías, los músicos tienen un lugar, igualmente, protagónico. No sólo por él mismo ser violinista, sino por buscar una composición que se enriquezca desde diferentes cualidades sonoras y una interacción de diversos lenguajes expresivos (Ver Capítulo 8).

Están también incluidas en esta estructura las personas del público, sin las cuales el carácter de divulgación y manutención de los saberes ancestrales afrodescendientes, así como el tono “festivo” y comunitario del evento no tendrían lugar. Ellas se encuentran en torno a los jugadores, y pueden hacer comentarios en voz alta sobre los duelos, reír, observar la práctica, pero también, en ocasiones, algún espectador se anima a conocer un poquito más de la práctica y hacer unos cuantos lances. Es importante resaltar aquí que no existe en esta estructura escénica una “cuarta pared”, término frecuentemente utilizado en la tradición teatral para referirse a una separación drástica entre escenario y espectadores, en la que los actores, además de las paredes del fondo y las laterales, tendríamos una “pared invisible” hacia el lado de los espectadores. Es decir que la interacción entre jugadores y espectadores, en esta estructura escénica del juego de la Grima, es bastante fluida, espontánea y viva, permitiendo observaciones o intervenciones del público.

Y están, igualmente, los maestros, que son los líderes en el proceso de organización de una presentación y que tienen, así mismo, una activa participación durante la secuencia del evento. El lugar que un maestro ocupa es muy dinámico, puede estar en medio de la estructura escénica, ejecutando un duelo con uno de sus aprendices, dirigiendo algún ejercicio junto a todo el colectivo de aprendices, narrando el enfrentamiento de una pareja, así como puede estar tocando un instrumento junto a los músicos o simplemente observando la práctica del lado de los espectadores. Es decir, conforme fue analizado en el trabajo de maestría (MUÑOZ, 2014, p. 217-220), hay una participación transversal de los maestros, en cuanto tienen la capacidad de transitar entre diversas camadas o instancias de la estructura escénica. Inclusive, es necesario pensar que los maestros tienen también un papel fundamental como puentes hacia la ancestralidad, en el sentido de ser responsables y continuadores de un legado heredado de sus antepasados, así como tener la consciencia de que su propia existencia y trabajo pedagógico está orientado bajo la premisa

de que un día ya no estarán y, por tanto, es necesario dejar nuevas generaciones “bien formadas”.

E, igualmente, apunto dentro del espiral la participación de los ancestros o “antiguas”, como son llamados en Mazamorrero, y que los incluyo en esta estructura escénica, por su fundamental presencia en medio de los relatos, enseñanzas e historias sobre el arte, así como el reconocimiento a una cosmovisión en que vivos y muertos, interactúan. Dada la complejidad de este asunto, no obstante, voy a profundizar sobre este tema hacia el final de este capítulo.

Otro tema o cuestionamiento importante que plantea esta estructura y la propuesta de analizarla en forma de espiral, es... ¿Quién está en el centro? La pregunta no se refiere solamente a las personas, sino también a las materialidades que se hacen presentes en *la escena*: cuerpos, sonidos, memorias, voces, relatos, objetos... Como hemos podido observar, en términos de una distribución en el espacio, sería posible hablar de un “primer círculo” en el que está localizada la pareja de jugadores que participan del duelo y, desde luego, las armas y los sonidos particulares que producen al chocar. Alrededor de ellos están, en muchos momentos del entrenamiento o de una presentación, el grupo de alumnos o jugadores, que deben mantener una actitud alerta, formando lo que podríamos llamar de un “segundo círculo”. Alrededor de ellos, en lo que podríamos denominar una tercera “instancia” o “círculo”, se encuentran los músicos, sus instrumentos y melodías. Dadas las particularidades de su participación, es necesario separarlos del público, que están también alrededor de los jugadores, en una cuarta “instancia” o “círculo”. Pero, en últimas, *¿quién está en el centro?* ¿No son las memorias de los ancestros, las que ocupan, en definitiva, un lugar más preponderante, como aquello que hay que cuidar con gran celo, pero también que da fortaleza a la práctica? ¿O son los niños y las niñas, “las raíces” y continuadores de este juego? Dada la importancia fundamental de cada uno de estos factores, creo que es necesario pensar es en la posibilidad de un evento en el que no hay un único centro, sino la coexistencia de múltiples perspectivas, materialidades y temporalidades, mediante un trabajo artesanal en diferentes camadas y registros, que busca, como hemos anotado, una continuidad y, al mismo tiempo, renovación de la tradición.

De igual manera, es preciso notar que esta práctica incluye una diversidad de tareas y lenguajes que los jugadores deben dominar, al tiempo en que es ofrecida al público la posibilidad de tejer múltiples posibilidades de lecturas/escuchas y perspectivas. Así, en la *grima* del Maestro Ananías es posible observar la unión, interferencia o yuxtaposición de

diversas expresiones, tales como músicas, danzas, narrativas y representaciones, además de constituir una práctica artística y cultural de un fuerte carácter colectivo y una compleja estructuración en el espacio. En esta performance se podría pensar, como anota Maria Thais Lima Santos (2014), el espacio escénico como fundamental para toda la concepción de la composición. Allí es posible percibir una diversidad y riqueza de camadas de sonidos, movimientos y voces, produciendo "una atmósfera material muy densa en que tanto los intérpretes y la audiencia están involucrados" (GARFIAS, 1979-1980, p. 7). En la estructura escénica de la *grima* del Maestro Ananías, por lo tanto, para los espectadores "la participación no se limita sólo a la observación exterior del acontecimiento" (PAVIS, 1984, p. 182), sino que, de forma diferente, ellos también están insertos en una estructura escénica capaz de relacionar realidades contrarias y desemejantes, en las que existen múltiples posibilidades de perspectivas, la yuxtaposición, la unión de planos, plena de diversidad, de polifonía (LIMA SANTOS, 2002, p. 114). En esta forma de composición se destaca, así, el trabajo creativo de un *actor-bailarín-músico-artistaplástico* (LIMA SANTOS, 2002, p. 115), capacitado para transitar por diversos lenguajes expresivos, articulando duelos, transitando por diferentes funciones e instancias de la estructura escénica, con un fuerte fundamento técnico-corporal, pero, al mismo tiempo, abierto a la improvisación.



Maestro Porfirio en una clase, 2015. Fotografía de Juan Guillermo Castaño

El ejercicio de la “estrella”, mostrado en la fotografía anterior, es un claro elemento para determinar la circularidad del juego y las mudanzas de perspectivas, pasando, mediante un “cambio de pierna”, de un espacio al otro de la estrella. Los ocho compases utilizados por el Maestro Porfirio ayudan a dibujar con mayor precisión los diversos ángulos de la figura. Realizar el ejercicio de la estrella, además de fortalecer la postura que es necesaria tener en el juego, con la pierna de adelante flexionada y la de atrás estirada, en una actitud de alerta, ayuda a generar una consciencia sobre la no existencia de un único centro o “frente”. No sólo va girando el practicante al pasar por cada uno de los espacios que deja los bordones, sino que el espacio de juego adquiere otra dimensión y características en su multiplicidad de perspectivas.

No soy sólo yo quien va girando

Es el mundo quien también va girando

Es mi contendor quien también va girando

Es el grupo o el público quien también va girando

*Y son, en últimas, hasta las armas, aparentemente pegadas al piso,
en su forma de estrella, las que también van girando*

Como en el espectáculo del payaso Nando Bolognesi (2020):

*“Usted cree que está allí sentado, parado, observando, relajado...
¡Ignorancia! Estamos en estos momentos y en los próximos que vendrán,
girando a 1.600 km/h [...] y además de la rotación, está la traslación [...] y eso sucede a 100.000 km/h [...] y estamos en ese giro loco [...] y va siendo peor cada momento, porque la ciencia sabe, también, que nuestro sistema solar está girando alrededor del centro de la galaxia a 1.000.000 de km/h...”*

O como dice Fernando Pessoa⁶¹: “Salimos de casa y es la tierra entera, más el sistema solar y la Vía Láctea y lo Indefinido”.

⁶¹ En su famoso poema *Tabaquería*.

La estructura de una presentación

Durante esta investigación acompañé varias presentaciones públicas del grupo de *grima* de la vereda San Francisco, donde vive el Maestro Porfirio, y también del grupo “Raíces de Ananías Caniquí”, que coordina la Contramaestra Yemarli en la vereda Mazamorrero. De tal manera, pude observar presentaciones en los municipios de Buenos Aires, Santander de Quilichao, Piendamó, Suárez y Villa Rica, todos en el Departamento del Cauca⁶². En todas ellas se hizo notorio un orden del programa que incluía danzas, versos, dramatizados, “paradas” y, como elemento central, las presentaciones de los duelos de *grima*. Acompañaba siempre, también, unas palabras del Maestro Porfirio, con una explicación sobre la importancia histórica de la *grima* para el pueblo afrodescendiente y algunas intervenciones presentando los dramatizados o algunas “paradas” realizadas.

Para tocar este aspecto, de manera más detallada, quisiera relatar y analizar una de esas presentaciones, realizada en el Parque Principal del municipio de Piendamó, en el marco de un evento sobre la cultura afrodescendiente del centro y nortecaucano. Como dato muy curioso, resalta, al iniciar la presentación de *grima*, la recomendación de Alfaro, presentador y organizador del evento, que es conocedor del arte de la *grima* y ha sido alumno del Maestro Porfirio, anunciando por el potente equipo de amplificación:

Una recomendación, las personas que nunca hayan practicado este arte, por favor, no lo vayan a hacer porque se pueden lastimar. Las personas que practicamos esto llevamos mucho tiempo, así que los padres de familia y las madres que tengan sus niños, y hasta personas adultas, si no los han capacitado, entrenado, no vayan a hacer esas prácticas porque se pueden lastimar. (Alfaro).⁶³

Seguido a estas advertencias del presentador, que sirven, también, como reconocimiento al alto dominio técnico y exigencias éticas que son necesarias en esta práctica, comienza la presentación que incluye los siguientes momentos:

1. Baile de *juga*. En él se intercalan versos, en un contrapunteo entre hombres y mujeres.

⁶² Las presentaciones del grupo “Raíces de Ananías Caniquí” que acompañé, fueron realizadas en: zona urbana del municipio de Santander de Quilichao (30/12/2013), Parque central del municipio de Piendamó (3/11/2018), Polideportivo del municipio de Suárez (28/12/2018), Festival de Esgrima con Machete, Villa Rica (13/09/2019) y Colegio de la vereda Mazamorrero, Buenos Aires (6/03/2020).

⁶³ Piendamó, 3/11/2018.

2. Drama “la despedida de soltero” (o también llamada de “Rosalia”), que culmina con combates con machete. (ver transcripción EN ANEXO)
3. Demostración en parejas del juego de la *grima*. Inicia con una presentación del sentido e historia del arte, por el Maestro Porfirio. Luego va pasando cada pareja.
4. Baile final en parejas y despedida al público.

Intercalando el baile de la *juga*, se presenta un contrapunteo versístico entre hombres y mujeres. Algunos de esos versos son los de Daniela, una joven aprendiz:

Escuche comadre lo que le voy a decir a esta “care pa”
 (alguien le responde: “¿Care qué comadre?”)
 Care papa vieja, no más comadre:

Por el río corre el agua
 Por el mar camarones
 Por las piernas de tu mama
 Cucarachas y ratones

En estas coplas, el contrapunteo está basado en la expresión “care” y la sílaba inicial de la palabra con la que se pretende ofender al hombre o la mujer. La ofensa inicial, sin embargo, no deja de ser una simple alusión a una fruta (tomate o piña, por ejemplo), o un objeto (trapo viejo, trapiche...) Pero son los cuatro versos siguientes los que determinan el grado de agresión o crítica a la madre del contrincante, a su flojera, su fealdad o su falta vitalidad sexual. Igualmente, es la alternancia entre hombres y mujeres la que va determinando la estructura del contrapunteo, así como lo agudas y pícaras que pueden ser algunas de esas coplas. Por ejemplo, los siguientes versos dichos por Yur, otra de las practicantes de *grima*:

Escuche comadre lo que le voy a decir a este “care tra”
 (alguien le responde: “¿Care qué, comadre?”)
 Care trapo viejo, no más, comadre:

El pescado bocachico
 Se le sacan las escamas.
 Un hombre como tú

No me aguanta en la cama

Pero los versos de los hombres no son menos punzantes, como estos dichos por Felipe, un joven del grupo:

Escuche compadre lo que le voy a decir a esta “care pi”
 (alguien le responde: “¿Care qué, compadre?”)
 Care piña, no más, compadre:

Un chivo iba volando
 En el aire se paró
 Si tú eres de fea
 ¡Cómo sería tu mama que te parió!



Contramaestra Yemarli y Yur. Presentación del grupo de *grima* del Maestro Porfirio en Piendamó (Cauca), 2018.

Seguido al baile de la *juga* y el contrapunteo en las coplas, continua una representación: *La despedida de soltero*, que también lleva por nombre *Rosalía* (Ver

transcripción en Anexo B). En esta instancia, otros de los dramas que pude presenciar, en otras presentaciones, fueron *La mujer celosa* (Ver transcripción en Anexo C) y *El señor del baile*⁶⁴. La historia representada en Piendamó, *Rosalía*, es la siguiente: Un joven va a pedir la mano de una muchacha que tiene como nombre Rosalía, pero los papás de esta se llevan la sorpresa de que su hija tiene novio y de que, además, sólo hace un mes se conocieron en San Jerónimo y ya están queriendo establecer su compromiso matrimonial. Para probar la valentía y lealtad del atrevido pretendiente, el padre le pide que raje una leña. Viendo lo inútil en el proceder del muchacho, los padres evalúan que no va a ser un buen esposo para su hija. El muchacho, entonces, argumenta que va a sostener su hogar con su conocimiento del arte de la *grima*. Sin embargo, en un duelo con Rosalía se evidencia la superioridad técnica de esta, que es “muy verraca para el machete” y entonces él, temeroso del carácter aguerrido de la mujer, desiste del matrimonio. Para finalizar, viendo su atrevimiento y cobardía, el padre reta a un duelo al joven, demostrando que realmente el viejo es un hábil maestro de la esgrima con machete y saca corriendo al altanero e insolente pretendiente.

Como en Los Pasos de Lope de Rueda, el argumento planteado ofrece, en pocos parlamentos y con pocos personajes, un juego escénico con una situación muy clara, que logra captar la atención y ofrecer escenas altamente cómicas. De igual manera, la representación, como en Los Pasos o los entremeses, siendo ya en sí una obra autónoma, sirve de paso o intermedio al acto central del evento, que en este caso son la realización de los duelos y la alta demostración técnica que se presenta en ellos.

El drama, por consiguiente, cumple dos funciones: entretener y llamar la atención del público con lo jocoso de la historia, así como servir de justificación para demostrar las habilidades técnicas con la *grima*. Igualmente, la historia presentada guarda un profundo significado, en cuanto a lo sorprendente del personaje viejo ser un experto jugador de *grima*. Es decir, es un drama que hace parte de los propios relatos que resaltan las hazañas de viejos maestros en la utilización del machete, así como el sigilo y *malicia* que debe tener quien realmente es un buen y astuto jugador de *grima*. Además de estos elementos, el protagonismo de Rosalía y su amplio conocimiento técnico de la *grima*, es un elemento que resalta la importancia de que las mujeres también dominen este arte, incluso

⁶⁴ Drama realizado el 12/10/2012 en la vereda San Francisco. En él dos hombres discuten, pues uno de ellos está bailando de manera atrevida con la que es esposa del otro. En el ambiente de la fiesta, el acusado se defiende argumentando que “la mujer es pa’ gozarla”. Improvisan unos parlamentos defendiendo los argumentos de uno y de otro. “A como quiera, quiero, compa”, dice el hombre que está siendo acusado y, entonces, la discusión termina en una riña a machete. El desenlace, en medio de gritos, principalmente de las mujeres presentes en la fiesta, es que el hombre que intentó sobrepasar los límites, al bailar de manera desvergonzada con la esposa de otro, termina muerto.

haciendo una crítica al comportamiento machista y de violencia intrafamiliar, permitiéndole, gracias a su conocimiento del arte, evitar que sus propios maridos pretendan en algún momento agredirlas. De igual manera, tanto el conocimiento del viejo como el comportamiento de la muchacha contrastan con lo inoficioso del carácter del joven pretendiente, resultando en un llamado hacia las nuevas generaciones a valorar la importancia del trabajo y el estudio de los saberes ancestrales. La propuesta escénica del Maestro Ananías, de esta forma, se sustenta en las herramientas de la representación como vehículo para divulgar el arte de la *grima* y sus principios técnicos y éticos, así como llevar un mensaje a la comunidad.

Seguida a la presentación de *Rosalía*, vienen las palabras del Maestro Porfirio, que van introduciendo los duelos de las parejas:

Bueno, ya miramos cómo es un novio haragán e irresponsable. Bueno, ahorita vamos a mirar el manejo del bordón y el machete. Bueno, este es un arte que se practica para uno defenderse, no para agredir a las demás personas. ¿Por qué? Porque hay gente que lo miramos como una violencia, pero no. Esto nunca se enseña para una violencia, **esto lo tenemos como una cultura**. Hace muchos años este arte llegó a nuestra vereda y ha venido de generación en generación. Entonces, vamos a mostrarles las raíces que hay hoy en día de este arte. (Maestro Porfirio)

La expresión “raíces” utilizada por el Maestro Porfirio hace referencia a los jóvenes practicantes, que son continuadores del legado de la *grima* y el testimonio vivo de la herencia dejada por los antiguos maestros. La imagen hace alusión a un cultivo donde pequeños retoños anuncian la posibilidad de continuidad y son las huellas de aquellos grandes maestros y maestras que los han precedido. Para reafirmar esta intención, dice el presentador del evento:

Entonces como decía el profe Porfirio, a continuación, vamos a mirar las prácticas del machete y el bordón, que es algo ancestral, algo cultural, que le ha dado la vuelta a muchos continentes del mundo y hoy a las personas que no tienen la oportunidad de conocer. (Alfaro)

Como punto central en el aspecto técnico del juego y su carácter improvisado, están las demostraciones o duelos que se realizan en parejas. Cada uno de estos duelos puede durar varios minutos. Y este es un asunto muy importante a ser resaltado, pues una característica esencial del estilo del maestro Ananías es la capacidad que tienen los jugadores para establecer una dinámica que teje los movimientos, de una forma fluida,

donde prima el interés de poder establecer una secuencia que permita la construcción y exhibición de una versatilidad y capacidad técnica.

El orden de las parejas que se presentan obedece al nivel de conocimiento del juego, primero se presentan los jóvenes o niños que están en una etapa inicial y posteriormente los practicantes con más experiencia y formación. En esta instancia de la presentación, también se pueden incluir “paradas”, como “la parada del perro”, o “el juego de cuchillo”, que consisten en la demostración de estrategias técnicas para defenderse de una pandilla o de un ataque específico con un arma corta, en ocasiones con tan sólo un poncho o trapo. En una etapa final de los duelos, tiene su intervención el Maestro, en este caso Porfirio, jugando con varios de los discípulos. Este es uno de los momentos más álgidos del juego, pues Porfirio exige bastante a sus discípulos en su demostración técnica. En medio de estos duelos, hacen la presentación de “La defensa de una dama con un poncho”, en la que participan Yema y Eliza, mostrando la manera de defenderse con un trapo del ataque con arma blanca. En la presentación de Piendamó, también tuvo una especial participación el presentador y organizador del evento, quien salió a jugar con Porfirio, demostrando que, aunque no tuviera muy presente la agilidad técnica, ha sido un practicante del arte.



Alfaro, presentador del evento, jugando con el Maestro Porfirio. Piendamó, Cauca, 2018.

En la presentación de Piendamó, además, se contó con una agrupación musical de la región, que también estaba participando en el evento cultural, entonces interpretó las músicas tradicionales que sirvieron para las danzas y acompañamiento de los duelos. Sin embargo, cuando no se cuenta con música en vivo, se utilizan pistas sonoras, como pude presenciar en la presentación en el municipio de Suárez⁶⁵.

En otras ocasiones hace parte de la presentación, también, que alguna persona del público quiera darse unos lances con uno de los maestros o jugadores, o que entre a aprender un par de tiros, como ocurrió en una presentación en el área urbana de Santander de Quilichao⁶⁶.

En el aspecto de los duelos y una dramaturgia que se crea allí *en improviso*, un elemento importante a tener cuenta, en términos de ciertos roles que aparecen, es que más allá de los dramas que el grupo de alumnos del Maestro Ananías realiza, hay un aspecto que resalta en los jugadores: sus propias características físicas, género o edad intervienen en la impresión que causa en el público. Así, por ejemplo, un duelo entre dos mujeres resalta

⁶⁵ Presentación realizada el 28/12/2018.

⁶⁶ Presentación realizada por el Maestro Porfirio y su grupo de la vereda San Francisco en diciembre de 2013.

comentarios en el público sobre “lo bravas” o “peligrosas” que son. Igualmente, la presentación de un niño, como uno de los hijos de Yema, de tan solo ocho años, ejecutando “la parada del perro”, en la que se queda encogido en el centro del espacio, cubriéndose con ambas armas y defendiéndose de diversos ataques de su contendor, no dejando que este se le aproxime y, antes por el contrario, realizando acertados tiros de contraataque. Esta “parada”, por ejemplo, resaltada en el hecho de que sea un niño el que la realice, despierta la admiración y recibe comentarios del público como: “ese perro me va a morder”, “ese muchacho está es armadísimo” o (advirtiéndolo a su contendor) “tenga cuidado, que la culebra ahí es que está”.

De igual manera, la presentación de uno de los jugadores que perdió un brazo, Sigifredo “el mocho”, pero es extremadamente hábil y con una gran flexibilidad en su cuerpo, es también un momento especial dentro de la presentación. En algunos momentos, también, el público interviene pidiendo que salgan a un duelo determinadas parejas, de acuerdo a su género o alguna habilidad que han detectado. En general tienen gran expectativa por los duelos con la participación de una de las mujeres más hábiles para jugar. Igualmente, les interesa ver de nuevo los duelos del maestro con uno de sus discípulos más avanzados.

Para finalizar la presentación, se retoma el baile de la fuga en parejas, con el que también se abrió, y los jugadores se van despidiéndose del público, mientras reciben sus aplausos. Sin embargo, quisiera detenerme, a continuación, un poco más en el aspecto del análisis de los duelos entre las parejas.

Los duelos: una dramaturgia en juego

Afirma Patrice Pavis (1984) que estudiar la dramaturgia de un espectáculo es “describir su fábula ‘en relieve’, es decir, en su representación concreta, especificar la forma teatral de mostrar y narrar un acontecimiento” (p. 156). En esta acepción del término, “la dramaturgia se pregunta cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico, y según qué temporalidad.” (ídem.) Estudiar este aspecto, en la *grima* del Maestro Ananías, sin embargo, no es tarea fácil, pues se debe partir del fundamento de que a pesar su forma espectacular⁶⁷ y la rapidez con la que puede ser ejecutado un duelo,

⁶⁷ Haciendo referencia a los estudios de la *etnoescenología*, “término formulado por Jean-Marie Pradier, para designar el estudio de las prácticas espectaculares de diferentes culturas bajo una perspectiva no eurocéntrica y atenta al

no existen “coreografías” preparadas o acuerdos previos sobre cómo deben realizarse los duelos entre los jugadores. Es decir, en sus presentaciones y entrenamientos los jugadores no están "representando" los duelos, sino que ellos *están viviendo la propia experiencia del juego*. La clave aquí es que, a partir del dominio técnico de las formas de ataque y defensa con las armas, así como de su expresividad corporal y *malicia*, los jugadores consiguen aventurarse en la ejecución de un juego "improvisado", en el que no se conoce de antemano su desarrollo y menos aún su desenlace.

En la *grima* del Maestro Ananías es posible notar, por lo tanto, un fundamento técnico corporal muy fuerte, que permite a los jugadores tramar o *cruzar* sus movimientos de una forma lúdica y espontánea. Las Cruzas son, en este sentido, los materiales primarios con los que cuentan los jugadores en este sistema de composición. Cada una de ellas están constituidas por diversas formas de ataque y defensa que emplean una amplia variación en la posición de las armas (machete y bordón), el diálogo corporal con el oponente y con el espacio de entrenamiento.

Formas de ataque como las existentes en la primera Cruza (Posición de Tijera⁶⁸) que contiene un *primer lance* recto hacia la cabeza, hecho con las dos armas dibujando un ataque que pretende impactar verticalmente, de arriba hacia abajo, en la cabeza del oponente. Un *segundo lance* que es ejecutado como un “tiro recto” hacia una pierna y un *tercer lance* que es semejante al segundo, pero que tiene la intención de impactar en la otra pierna del contendor. En las formas de defensa existentes en esta primera Cruza, se nota una precisa correspondencia con cada uno de los lances de ataque, de tal manera que en la primera posición nos defendemos con las dos armas en una posición “de tijera”, que bloquea el ataque recibido justo encima de nuestra cabeza (como se puede notar en las fotografías del Maestro Ananías que expongo a continuación). Del mismo modo, la defensa del segundo y tercer lance se realiza de manera semejante a su correspondiente forma de ataque, en un tiro recto a la pierna, pero dando un paso hacia atrás, conteniendo con el arma el intento de agresión de nuestro oponente.

aspecto global de las manifestaciones expresivas en cuestión, incluyendo sus dimensiones físicas, espirituales, emocionales y cognitivas” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 139).

⁶⁸ Ver MUÑOZ, 2014, p. 119.



Maestro Ananías, ejecutando el primer lance de “Posición de Tijera”, en sus formas de ataque (fotografía anterior) y defensa (presente fotografía). Mazamorrero, 5 de diciembre de 2013.

Como se puede notar, esta sola Cruza (el juego del Maestro Ananías está compuesto por 15 Cruzas más, cada una conteniendo varias posiciones de ataque y defensa) ya contiene en sí una variedad de ángulos de ataque: arriba, abajo, por la derecha e

izquierda y la utilización de dos armas o una sola. Y esta misma dinámica puede aplicarse también en las formas de defensa.

Si entendemos que existen dentro del propio entrenamiento con las Cruzas variaciones que son posibles de hacer, en cuanto el primer lance que se ejecuta con las dos armas hacia la cabeza del oponente, en un tiro de arriba hacia abajo, también es posible realizarlo, como una variante, de abajo hacia arriba, queriendo impactar en las partes íntimas del contrincante o su abdomen. En este caso, la forma de defensa se invierte y la posición de “tijera” que dibujan las dos armas al momento de cruzarse entre sí, se realiza en la parte baja del cuerpo, conteniendo el ataque del oponente.

Si analizamos este esquema, es posible deducir que sólo con esta Cruz podemos realizar, como mínimo, 8 tipos diferentes de movimientos:

1. ataque arriba con las dos armas (las dos armas extendidas, sin cruzarse)
2. ataque a la derecha, a la pierna
3. ataque a la izquierda, a la pierna
4. defensa arriba con las dos armas cruzadas (en posición de tijera)
5. defensa de la pierna, a la derecha
6. defensa de la pierna, a la izquierda
7. Ataque de abajo hacia arriba con las dos armas (rectas)
8. Defensa abajo con las dos armas cruzadas (posición de tijera)

Aunque, además de estas anunciadas, podemos incluir otras variaciones: ataque arriba con una sola arma (tiro recto a la cabeza) o su correspondiente defensa solo con un arma, tanto con el brazo derecho como con el izquierdo; igualmente se puede realizar una fácil conexión con la segunda cruz (llamada “el Número Uno”) del juego del Maestro Ananías, que ya incluye los dos ataques a la pierna realizados en la Posición de Tijera, o la tercera Cruz (llamada “el Número Dos”) que realiza dos lances a la cabeza (MUÑOZ, 2014).⁶⁹ En ese sentido, se abren un gran número de posibilidades para un jugador, si tenemos en cuenta que un esquema con diversas variaciones puede ser encontrado en cada una de las Cruzas que componen el juego, además de la incorporación de otras “paradas” y la creatividad de cada jugador.

Así, durante una práctica, de acuerdo al principio de *malicia*, se establece un juego con el oponente que deja de ser simplemente una repetición mecánica de una

⁶⁹ Ampliaciones técnicas a estas cruzas y lances se pueden ver en: MUÑOZ, 2014, p. 119-121. En este trabajo están expuestas las 16 cruzas que conforman el juego del Maestro Ananías, además de sus respectivos lances.

estructura de movimientos, sino que lo que estamos entrenando, en últimas, es **un complejo sistema de composición**. El aprendizaje, dominio y articulación de las cruces, de tal manera, establecen un principio compositivo que permite el entrenamiento de **múltiples posibilidades de tejer movimientos y jugadas**. No entrenamos “lances aislados” o “posiciones”, sino que, por el contrario, entrenamos una *estructura viva*, que cobra su sentido en el movimiento, en una mezcla entre el dominio técnico y la improvisación que acompaña los duelos.

Como en la *teoría del caos* de la que habla el químico y físico ruso Ilya Prigogine, se trata de encontrar el diálogo complejo entre, por un lado, lo inmovible, lo perfecto, lo armonioso, y por otro, el movimiento, el flujo, el devenir. Un desafío intelectual —y compositivo, en nuestro caso— de

encontrar ese punto de fusión que trabaje sobre la estructura enigmática de un universo que no responde pura y exclusivamente a las formas de lo ordenado, de lo necesario, de lo maquinístico, de lo estable, sino que pueda encontrarse y reencontrarse con el movimiento, la fluctuación, el desequilibrio. (PRIGOGINE, 1997)

Como la propia idea de Prigogine (1997), “el universo es construcción, el futuro no está dado”, la estructura del juego de la *grima* sólo se observa en su real sentido no en una suma de posiciones y maneras de ataque o defensa aprendidas de manera aislada o estática, sino en el propio *orden que aparece en el caos de un duelo*.

En una crítica a la ciencia clásica, cuyo concepto fundamental, explica Prigogine, es la noción de ley de la naturaleza, este investigador afirma:

la noción de *ley de la naturaleza* es específica de la cultura occidental. En la cultura de la India, la cultura de China, que eran, sin embargo, extraordinarias observadoras de la naturaleza, la idea de ley, de legalidad, de obligación que implica la idea de ley, nunca ha sido formulada. (1997)

Hay que acostumbrarse, dice Prigogine, a pensar lo incierto, no hay que identificar más la razón con la certeza y la probabilidad con la ignorancia. “Hay que llegar a lo que me gusta llamar una ‘vía estrecha’ entre el determinismo y lo aleatorio.” (PRIGOGINE, 1997). En ese deseo de coexistencia entre el orden y el desorden, podemos analizar, de tal forma, que este es el énfasis del por qué en el juego del Maestro Ananías, como en otros estilos de *grima*, no se estudian los tipos de lances de manera aisladas (como si fuera posible hacer solo una lista de los tipos de lances o *tiros* que son utilizados en todo

el juego), sino que es altamente relevante el arduo estudio y entrenamiento del arte **en su composición de las Cruzas**. Lo que aquí se puede notar es un estudio detallado de diversas formas de reaccionar, estar vigilantes y atentos, así como una instrumentalización en diferentes maneras en las que podemos protegernos o atacar al contrincante. Lo que los jugadores hacen en un duelo es tejer, encontrar variaciones y pasajes entre una cruz y otra, hasta llegar a un juego improvisado y, como dicen los maestros, “abierto a lo que venga”.⁷⁰

Finalmente, en este aspecto de la dramaturgia del juego, es muy relevante la apreciación de la señora María del Carmen Nazarí, residente en la vereda Santa Rosa del municipio de Buenos Aires, quien no es practicante del arte, pero sí una perspicaz observadora: “ahí hay uno que da y otro que recibe”. Es decir, el juego del Maestro Ananías, como creación dramática, funciona dentro de una estrategia dialéctica, en la que uno avanza y el otro retrocede, uno ataca y el otro recibe, uno sorprende y el otro contraataca. Es decir, es un juego que busca una intensa comunión entre los jugadores, en desplazamiento por el espacio, la ejecución de las cruzas, el manejo de la sorpresa, así como generar una dinámica de movimiento en la exhibición técnica frente a un público. No es un juego que se establezca en un punto fijo, como otros estilos de esgrima con machete y bordón, donde la estrategia prioriza la espera de que el contendor ataque. Tampoco se trata de una lucha desordenada o brusca que llegue a golpear o herir al contendor, como también ocurre en otros estilos de juego, que si el oponente se descuida recibe, literalmente, un garrotazo.

Desde luego que la apreciación de la señora María del Carmen, está en el fondo evidenciando que, así como se ataca en el juego, también se puede utilizar esa técnica en una lucha real (“*hay otro que recibe*”). La cuestión aquí es bastante profunda en la poética del juego del Maestro Ananías, pues *la malicia en su estilo de juego* se constituye no sólo en una habilidad marcial que debe tener el jugador, sino en cuanto un componente de *un pensamiento estético* que lo hace estar constantemente consciente de la presencia de un espectador y de la sugestión de imágenes corporales y sonoras que despierten o estimulen su admiración, el asombro o, incluso, la risa.

*Pinturas que se mueven,
Posiciones que se arman y desarman,*

⁷⁰ Justamente, la última etapa en la formación de un jugador de *grima* se denomina “Juego Abierto”.

*Desplazamientos por una estructura múltiple,
Secuencias espontáneas con paradas arduamente estudiadas
—Y transitadas entre dos—.*

Narraciones del juego

Como parte de la estructura escénica que estamos analizando, hemos notado que pueden estar presentes las narraciones de los duelos. Es un arte inventado por el Maestro Ananías, en el que mezcla dominio técnico de la *grima*, narración deportiva y, podríamos decir, intencionalidad lingüística. En ella se demuestra el conocimiento técnico de cada uno de los movimientos del jugador, así como también se utilizan expresiones que adornan el juego. Esto se puede notar en la siguiente narración, que he transcrito en versos, buscando acompañar la intencionalidad en el ritmo y la elaboración del lenguaje:

El juego del Maestro Porfirio y Wilder

(Narrado por el Maestro Ananías⁷¹)

¡Posición de *Medio Pabellón*!

¡Arman!

¡Dentra lindo!

Por ahí posición de *Medio Pabellón*, otra vez.

¡Dentra, saca el cuerpo! ¡Saca el cuerpo!

Bien, lo llama a *Transversales*.

Bien *Doble Transversal*. Muy bien lo hace.

Dentra, cae, en posición.

Otro poquito, bien esa defensa. Dentra.

Con *tiros negativos* va entrando.

Lo hace, dos. ¡Dentra!

¡Muy lindo!

Tiro y Contratiro.

A la una, dos, dentra por ahí cubriendo el cuerpo un poquito.

Está entrando un poquito con *malicia*.

Uno, dos, lo espera en *Tajo*.

⁷¹ Vereda San Francisco, Santander de Quilichao, 08/02/2013.

Transversal. Doble Transversal.

Cae, muy bien lo hace.

Dentra, otro poquito al frente.

Un poquito.

Métase un poquito a la gramilla.

Cae a tierra, lo hace.

Al suelo, muy bien. Ahí tenemos la *Parada de la Víbora*.

¡Linda jugada que hizo!

Lo espera.

Lo está esperando el profesor Porfirio.

Va para atrás el profesor Porfirio. ¡Lindo!

Cae.

¡Para ellos, muchachos! (Aplausos del público)

En el desarrollo de la narración hecha por el Maestro Ananías, se pueden notar la presencia de cruzas como Medio Pabellón, Transversales, y algunos laces como Tajo, tiro, contratiro y formas de esquivar como “saca el cuerpo”. Los “tiros negativos” son lances que, como el maestro explicaba, son “negados”; es decir, el juego, en su carácter eminentemente improvisado, también está abierto a errores, en los que no hay un perfecto entendimiento entre un movimiento y otro, o que, frente a una deficiencia técnica del contendor, uno de los dos jugadores prefiere detener el lance antes de impactar en el cuerpo del otro. Muchos de estos “errores” sin embargo, solamente son notados por expertos conocedores del juego. Por otro lado, “caer a tierra” es una de las particularidades del Juego del Maestro Ananías, significa ir de espalda al suelo, controladamente, o “refugiarse en tierra”. Aparece, también, en la narración, una jugada que se nota como el punto más álgido en el duelo, “la parada de la víbora”. También la indicación de que se están saliendo del campo de juego. (“métase un poquito a la gramilla”).

Notamos, entonces, un lenguaje eminentemente cifrado, que más que ilustrar el juego, lo que pretende es crear un campo sonoro, con descripciones muy técnicas pero que buscan estimular aún más la percepción del espectador. En este sentido, las expresiones “dentra”, “lindo”, “muy bien lo hace”, “lo espera” u “otro poquito”, contribuyen en la atmósfera del duelo y el reconocimiento de la propia habilidad que tienen los jugadores. Es decir, podemos entender que el reto vocal, planteado por el Maestro Ananías en sus

narraciones, pretende traducir, en palabras y sonidos hechos con la voz, aquella misma astucia y dominio técnico que encuentra en los propios jugadores que participan del duelo.



Maestro Porfirio y Contra maestro Ewer, Mazamorrero, 2015. Fotografía de Juan Guillermo Castaño.

Podemos analizar, también, una segunda narración de un duelo. En este caso, entre el Maestro Porfirio y Juan Pablo, un niño aprendiz de la vereda San Francisco. Si bien en ella no reluce aquel dominio técnico del juego anteriormente referido, que era entre un maestro del arte y otro hombre adulto con varios años de experiencia y formación, se puede notar a continuación la habilidad de un niño y la relación entablada con su profesor:

El Profesor y Juan Pablo

(Narrado por el Maestro Ananías⁷²)

Agachadito, por debajo, ahí, ahí, ahí...

¡El Profesor y Juan Pablo!

Mire como Juan Pablo dentra

Muy bien, Jua Pablo,

¡Ah! Cae, Juan Pablo, un poquito, le entra al profesor,

Le está entrando,

Allí, muy bien, le ataca, dentra el profesor,

Por ahí, dentra a atacarle al profesor,

Muy bien lo hace,

Mire, el profesor,

¡Una culebra!

Lo hace.

¡Dentre, Juan Pablo, por ahí mismo!

Se nota en este duelo, el carácter eminentemente pedagógico que siempre está presente en la *grima*. Sorprende en este juego, sin embargo, el carácter aguerrido de Juan Pablo en sus múltiples veces que “le dentra” a su profesor. Es decir, la manera como el niño toma la iniciativa en la realización de los ataques. Este es un detalle muy importante, pues cuando uno es un recién aprendiz del juego, generalmente está esperando que el profesor lo guíe, le muestre por dónde ejecutar las jugadas, los lances. Pero en este caso, Juan Pablo es guía también del juego. La voz del Maestro Ananías también lo está incitando, desde afuera del juego, a “entrar”. Este detalle técnico y pedagógico es muy resaltado, también, por el Maestro Porfirio, quien afirma que un alumno desde el principio de su formación

⁷² Vereda San Francisco, Santander de Quilichao, 08/02/2013.

debe aprender no sólo a defenderse, sino también a atacar. Como dice la profesora y directora teatral María Thais Lima Santos (2016, p. 15), en esta forma de composición y trabajo en equipo, con un fuerte componente pedagógico, no es exacto hablar de un trabajo colaborativo, sino de una *acción provocadora*. En esta forma de trabajo con los diversos elementos de una creación (manejo de las armas, del espacio, atención al compañero, a la música, etc.) se da un gran énfasis en el proceso pedagógico, consciente de que ellos “son medios de aprendizaje y de experiencia para un sujeto en formación” (THAIS, 2016, p. 16) y, de tal manera, sin poder pensar en una disociación entre escena y pedagogía.

De tal forma, la estructura escénica y la propia articulación y desarrollo de los duelos, está pensada dentro de una función pedagógica que contempla niveles diversos en su formación, la posibilidad de aprender constantemente de alumnos más avanzados, así como estos estar capacitados de guiar un entrenamiento. El lugar del maestro y de lo pedagógico, por lo tanto, atraviesa toda la estructura, en sus diversas capas sonoras y visuales.

La naturaleza heterogénea de lo real

Al inicio de este capítulo dejamos abierto el análisis sobre la presencia de los “antiguas”, en la estructura del juego de la *grima*. Sin embargo, es necesario detenernos, también, en una lectura que incluya otras dimensiones culturales y una escucha más atenta hacia la ancestralidad como orientadora de otra(s) configuración(es) de mundo(s). Constantemente durante el juego hay una referencia a personas que ya fallecieron, pero que eran grandes jugadores o muy buenos maestros. Este dato puede ser constatado con mucha fuerza con el propio fallecimiento del Maestro Ananías, donde constantemente en una clase —o incluso una presentación— se está haciendo referencia a sus conocimientos y su vida.⁷³ Esto ocurre también con el Maestro Graciliano Balanta y otros destacados maestros de la región. La *grima* es un espacio de guardar la memoria de estos viejos maestros y maestras. La fuerza de los relatos sobre la *grima* y el peso que representa en los jugadores su legado, muestra que “**los antiguos**” tiene una importancia innegable dentro del juego.

⁷³ Es notorio, en ese sentido, que el nombre del grupo actual de *grima* en Mazamorrero sea “Raíces de Ananías Caniquí”, proponiendo, desde el anuncio del comienzo de una presentación o una referencia a los participantes, una dimensión ancestral en la práctica.

Así, después de analizar los aspectos del régimen de creación, el orden y componentes de una presentación, la forma como se teje y desarrolla un duelo, como también las narraciones presentes en los duelos, podemos fijarnos en unos atributos más profundos que aparecen en el propio modo como se estructura la *grima*. Si consideramos, como afirma Kapferer (1983, p. 10), que “existe un vínculo profundo entre la cosmovisión y la estética”, podemos cuestionarnos sobre un elemento fundamental que también merece ser resaltado en la *grima* del Maestro Ananías: la interacción de elementos visibles y no visibles, humanos y no humanos, que transversalizan sus prácticas. En este sentido, es posible observar en esta tradición una enorme reverencia al legado dejado por los ancestros que crearon y desarrollaron el juego. De igual forma, su fundamento filosófico parte del reconocimiento de que nuestra condición de existencia no se aleja de las condiciones de los animales, pues compartimos con ellos la característica de tener un cuerpo y la inevitabilidad de su muerte. Debemos, pues, aprender de los animales su sagacidad, su malicia, su rapidez para percibir y reaccionar ante el peligro que es inherente a la existencia en este mundo (MUÑOZ, 2014, p. 209). Además, aun estando la *grima* del Maestro Ananías basada en un arduo entrenamiento técnico, elementos “mágicos” propios de la cultura afrocolombiana y afrocaucana, pueden ser encontrados en los relatos de sus practicantes. Estos relatos hablan sobre hombres y mujeres que, gracias a conocimientos sobre oraciones y pactos, logran altas capacidades corporales, consiguen transformarse en animales, desarrollan una enorme fuerza, envían otro ser para que luche en su nombre y figura o, incluso, se hacen invisibles (ZULUAGA, 1998). Es decir, es necesario reparar, en la práctica de la *grima* del Maestro Ananías, una interacción entre diversos seres o fuerzas que habitan sobre la faz de la tierra (animales, espíritus, elementos de la naturaleza), una vivencia y convivencia con “otras realidades.”

De tal modo, al emprender un estudio y análisis sobre los modos compositivos escénicos de la *grima* del Maestro Ananías, es necesario considerar esta práctica en la complejidad que la configura. Tomamos la noción de complejidad de los estudios de Edgar Morin, para referirnos a aquello “que fue tejido junto”, que está constituido por “elementos diferentes inseparables” y que necesita un enfoque que reconozca lo “interactivo e inter-retroactivo entre el objeto de conocimiento y su contexto, las partes y el todo, el todo y las partes, las partes entre sí”. (MORIN, 2000, p. 38).

El acercamiento a una práctica de matriz afrodescendiente configura, entonces, unas complejas características estéticas. La observación de que estas prácticas no obedecen a una división o clasificación de las “bellas artes”, nutriéndose de diferentes lenguajes expresivos, llega a ser, entonces, insuficiente. Lo que en el fondo está planteado en su estructura, es el propio entendimiento de una práctica concebida “como un juego en el que se debe aprender la naturaleza heterogénea de lo real” (CHAVES, 2005, p. 126). Y en ese sentido, los maestros y practicantes de la *grima* se valen de aquella característica de “lo múltiple”, que ya aparece como una perspicaz observación y escucha de la propia vida y la naturaleza. Lo que puede percibirse aquí es una estética donde “la coexistencia de contrarios, de lo diverso, parece mostrarse en una mutua convivencia, creando complementariedades, variaciones y simetrías” (CARVALHO, 2010, p. 19)

La presencia de las “cruzas”, como pequeñas estructuras composicionales que durante la ejecución se van alargando, mezclando o tejiendo unas con otras, se comportan, así, como “estructuras repetitivas” y *al mismo tiempo* “estructuras maleables”, que, como el pensamiento poético y antropológico del angolano Ruy Duarte de Carvalho, parecen demostrar que “lo real se hace, ciertamente, de repeticiones, variaciones y simetrías, acasos, encuentros y convergencias que lo que están pidiendo, en verdad, es que sean descifradas continuidades y contigüidades.” (CARVALHO, 2010, p. 19).

En esta polifonía, incluso, no es el hombre el que ocupa el lugar principal en la composición escénica (KNÉBEL, 1991. p. 82), sino que su lugar es *transitorio*. La escena, lo que en ella ocurre y aprendemos, nos acerca a una condición de *fragilidad*, que es compartida con otros seres que también habitan, como dice el Maestro Ananías, “sobre la faz de la tierra”. Incluso, podemos pensar que *no hay un centro*, o por lo menos *un único centro*. Esto equivale a decir que: en el aspecto técnico no hay un lance o parada que sea “central”; lo que constituye la maestría en el arte es un amplio conocimiento de múltiples maneras de enfrentar un duelo. Igualmente, en el aspecto de la transmisión de este conocimiento, ni siquiera el propio legado del maestro es inamovible, sino que se exige una apertura a nuevos aportes de los contramaestros. Esta *estructura viva* se despliega sobre una *descentralidad*, de manera semejante a la propuesta por Maria Thais Lima Santos (2016, p. 20): “me interesa pensar el teatro **sin centro**, de una manera general, un teatro en que el centro cambie según corresponda el momento.” Y este proyecto artístico exige, de una manera más compleja, la presencia y el trabajo del otro creador de la composición: el espectador.

No estamos trabajando una idea dicotómica. “Pero sí”, no “o eso, o aquello”, sino “y eso, y aquello”. La idea de multiplicidad que fundamenta esas culturas nos interesa; y que la escena es para nosotros el territorio común, pero en la diferencia, siempre en la diferencia. (LIMA SANTOS, 2021)

Este sistema de composición, no sólo referido a una técnica corporal o a un modo de operar un jugador durante un duelo, sino a una propia visión de mundo, en la que diversas realidades interactúan, en la que el mundo que usualmente llamamos “mágico”, manifiesto en secretas oraciones o pactos con seres de poder, convive también con entrenamientos fundamentados en un entrenamiento rigurosamente “técnico”. Igualmente, las memorias de los ancestros conviven al lado de niños y jóvenes en formación, en la que es tan importante entrenar sus cuerpos como estar atento a los peligros de los caminos o a la vida misma dentro de un mundo que también es complejo en sus múltiples voces, amenazas o posibilidades.



Maestro Ananías, Mazamorrero, 2013.

7. “ESE TIPO”: ATISBAR LA ESTRUCTURA DESDE SUS INTERSTICIOS

*Él, astuto sagaz,
su velocidad no tiene nombre;
él, siempre al acecho,
no es nada fácil de vencer;
él sabe los secretos del corte,
los engaños de la vista
o los silencios y embrujos de la noche.*

*Él,
siempre EL,
en genero masculino,
él es el tipo,
él es macho.*

*Vigilante de la muerte,
él, la sombra sin amparo,
él, la rapidez del rayo,
él, culebra-tigre,
él, mi razón de entrenar,
él, la medida de mi adiestramiento,
él, contendor supremo,
él, ataca con todo,
él, conoce todas las paradas;
él estudió con varios maestros.*

*Él,
su paso me persigue,
me ronda con sigilo;
él,*

*siempre presente,
constante futuro,
aquel que siempre vendrá.
Él es el tipo,
él es macho.*

*Hombre armado,
hombre sin rostro,
su antifaz es un machete,
su poncho es un escondrijo,
hombre lámina de corte,
hombre filo de navaja,
hombre eficacia de barbera,
hombre secreto,
hombre sorpresa,
hombre degüello,
sangre que se vacía de las venas.
Él es el tipo,
él es macho.*

*Sería yo un tonto si no lo supiera,
si a él no lo imaginara,
si a él no lo intuyera,
si de él no me precaviera,
si a él no lo aguardara,
si a él no lo presintiera,
o, incluso, si a él no lo deseara.
Él es el tipo,
él es macho.*

*Pero, ay de mí si yo lo olvido,
ay de mí si no me le mido,
ay de mí si no lo tengo y lo mantengo*

*respirando en mis oídos,
 en los días de entrenamiento,
 en el transitar de los quehaceres,
 en el paso de las veredas
 o aún en la ilusión cómica de un desgarre
 o el rechinar de unas peinillas en un juego.*

*A ese tipo hay que quitárselo de encima,
 a ese tipo hay que cortarlo,
 a ese tipo hay que descubrirlo,
 a ese tipo hay que desnudarlo,
 a ese tipo hay que espantarlo,
 a ese tipo hay que tocarlo.*

*Él,
 siempre ÉL,
 en genero masculino,
 él es el tipo,
 él es macho.*

Un personaje intersticial

En el entrenamiento técnico que un *grimista* debe realizar, en un arte con tan amplias posibilidades y exigencias físicas, son muchos los ejercicios que un alumno tiene que dominar: paradas, ejercicios de acondicionamiento físico, conocimiento de las cruzas, destrezas con el arma e, incluso, manejo de otros elementos como cuchillo, sillas, sombrero o poncho. En el caso del estilo de juego del Maestro Ananías, a los elementos ya referidos podemos sumarle: posiciones en tierra, paradas acrobáticas, múltiples “posiciones de malicia” y hasta tocar un instrumento, actuar o recitar versos. Sin embargo, alrededor de todo ese arduo entrenamiento técnico y expresivo se hace presente una figura enigmática, enormemente hábil y muy astuta, a la que con frecuencia los maestros se están refiriendo y de la cual es necesario tener un extremo cuidado. Así, por ejemplo, en un entrenamiento con el Maestro Porfirio, él constantemente hace referencia a “ese tipo”. Es la figura de un

hombre peleador, un contendor descomunal, hábil en sus crímenes, fuertemente decidido y altamente capacitado para robar, herir o matar. Frente a “ese tipo”, nosotros, como aprendices, tenemos que prestar muchísima atención, ya que podemos estar expuestos a sus acechanzas y a caer en sus trampas, que peligrosamente están fundamentadas en su gran conocimiento técnico. De forma tal que, en todo entrenamiento se está reiterando que, frente a una falla técnica, “*ese tipo* tiene por dónde atacarlo a uno”.

Mire, por ejemplo, **un tipo** le manda una estocada, una puñalada, ¿usted qué va a hacer pa’ atrás? Si usted se va pa’ atrás y **ese tipo** tiene más espacio de seguirlo. No, la idea es cogerlo o cualquier cosa. ¿Entonces se acuerda de esta, del *sexto cambiado*? (Maestro Porfirio).⁷⁴

En esta explicación del Maestro Porfirio, frente a la sagacidad “del tipo” lo que necesitamos realizar es un movimiento estratégico (*sexto cambiado*⁷⁵) que busca salirse de su línea de ataque y, si es necesario, tener la opción de realizarle un contraataque o salir corriendo. Sin embargo, más allá de una explicación en términos técnicos de las maneras de salir victorioso frente “al tipo”, quisiera detenerme en las características propias “del tipo” y los aportes que su análisis puede hacer al entendimiento de la propia estructura del juego.

Como en una escena teatral, en la que imaginamos circunstancias dadas, historias, tramas, sucesos, sorpresas y desenlaces, en el entrenamiento de la *grima* se abre, así, un intersticio imaginario, en el que “el tipo” es clamado e irrumpe el espacio de juego con un amplio protagonismo, en arriesgadas y sofisticadas maneras de ataques, así como despertando estratégicas formas de defensa. Ya no somos sólo un ser/cuerpo que se ejercita junto a su maestro o sus compañeros, sino que, en este procedimiento, como en el uso de un “sí mágico” (STANISLAVSKI, 2007, p. 68⁷⁶) que fundamenta la preparación de una escena o composición teatral, también se hace presente “aquella figura enigmática” y que por momentos cobra vida en la narración, en la propia ejemplificación del maestro o en la astucia con que un malicioso jugador determina el desenlace de un duelo. Tal como afirma, por ejemplo, a continuación el Maestro Porfirio, durante una clase:

⁷⁴ Vereda San Francisco, Santander de Quilichao, 16/09/2018.

⁷⁵ Según la explicación de la Contramaestra Yemarli, la figura del “sexto cambiado” es la misma “caída en cuarta”, término que tradicionalmente se ha usado en el estilo de *grima* del Maestro Ananías. Mazamorrero, 10/11/2018.

⁷⁶ Tomen el amado «sí» y sitúenlo frente a cada una de las «circunstancias dadas» que hayan elegido. Al mismo tiempo, díganse a sí mismos: si volviera el loco, si los alumnos estuvieran en casa de Malolétkova, si la puerta estuviera en malas condiciones y no cerrara bien, si fuera necesario atrancarla, y así sucesivamente, ¿qué haría yo y como me comportaría? Esta pregunta incita en seguida a la actividad. Respondan con la acción, digan: ¡Eso es lo que yo haría!, y hagan aquello que desean, aquello a que se sienten impulsados, sin vacilar en el momento de la acción. (STANISLAVSKI, 2007, p. 68)

Porque nosotros a veces vamos, cuanto tum, vemos **un tipo** aquí de frente. ¿Y entonces qué tenemos que hacer? ¡Eso, déjelo que pase! [ejecutando la figura del *sexto cambiado*] Por eso les digo, este es un juego. ¿Pero cuál es el juego? Yo a tocarlo y ella a no dejarse tocar. (Maestro Porfirio)

La estrategia planteada por el Maestro Porfirio en este caso, semejante al ejemplo citado anteriormente, es salirse de la línea de ataque “del tipo” y poder “tocarlo”. Esa última expresión equivale no sólo a la ejecución de una jugada que pueda mostrar la falencia técnica del contendor, sino también a medir y poder vislumbrar la eficacia del juego en la realización, caso tal, de un duelo real.

De manera análoga a un entrenamiento actoral, en el que imaginamos conflictos, lugares, personajes o atmósferas, el Maestro Porfirio nos incita con “las circunstancias dadas” de “esta escena”:

que usted no sabe **ese tipo** por dónde le va a entrar. Que de pronto **ese tipo** le pintó por aquí, pero mentiras; él le pintó por aquí, pero como ya usted sabe qué es, él le pinta... Él le pinta, pero cuando él le va a entrar, él ya le cambia. (Maestro Porfirio).⁷⁷

La astucia “del tipo” se configura, así, en su calidad de engaño, de *jugar con la estructura propia del juego*, mostrando inicialmente una forma de ataque rutinaria, pero añadiéndole una variación o sorpresa en su desarrollo y desenlace. “Ese tipo”, por consiguiente, en realidad es un alto conocedor del juego. ¡Y ese es su lado más peligroso!

En ese sentido, profundizando en los aspectos del carácter “del tipo” y su forma de jugar con la estructura, es posible notar que guarda estrechas relaciones con la figura del *malandro* descrito por Roberto Damatta (1997):

se queda flotando en la estructura, pudiendo entrar en ella o salir o, incluso, trascenderla. La astucia, por su parte, puede ser vista como un equivalente del *jeito* (o *jeitinho*) [“jeitinho brasileiro”, brazilian way] como un modo estructuralmente definido de utilizar las reglas vigentes en la orden en provecho propio, pero sin destruirlas o colocarlas en entredicho. (DAMATTA, 1997, p. 291)

Y las asechanzas del “tipo”, como las del *malandro*, pueden cubrir un amplio espectro, “desde la *malandragem* socialmente aprobada y vista entre nosotros como astucia y vivacidad, al punto más pesado del gesto abiertamente deshonesto” (DAMATTA, 1997, p. 269)

⁷⁷ Vereda San Francisco, Santander de Quilichao, 15/09/2018.

La apreciación de Damatta se ubica en el estudio de la sociología de lo que llama “el dilema brasileiro”, es decir, refiriéndose a la capacidad del *malandro* de jugar con “la estructura social”. Para realizar su análisis, este autor analiza el personaje de Pedro Malasartes (Pedro de Urdemalas) como referente de *malandro*. Tal como ocurre con los autores teatrales, dice Damatta (1997, p. 254), “la sociedad también determina sus actores. Ella no inventa solamente la obra y su trama, la escenografía y el escenario, como hacen los teatrólogos. Va más allá de eso, creando también los papeles y los actores”.

En nuestro caso, al traer el pensamiento de este autor lo que pretendemos es aprovechar su análisis, a la inversa, en el estudio de la “estructura del juego” presente en la *grima*, evidenciando, así, que la figura de “ese tipo” trasciende el propio campo del juego y entrenamiento, para hablar de la consciencia de lo que denominaremos “mundo del peligro” y unas circunstancias sociales en las que es necesaria una extrema atención y cuidado.

Como personaje “intersticial”, dice Damatta (p. 265), el *malandro* no desea modificar el orden social, sino “sobrevivir”:

el malandro es un ser dislocado de las reglas formales, fatalmente excluido del mercado de trabajo, y de hecho definido por nosotros como totalmente opuesto al trabajo e individualizado por el modo de andar, hablar y vestirse (DAMATTA, 1997, p. 263)

“Ese tipo”, así como el *malandro*, “héroe de los espacios intersticiales y ambiguos” (DAMATTA, 1997, p. 298), capacitado para entrar en las fisuras y descuidos de la estructura técnica de la *grima*, asume, así, un lugar particular en la dramaturgia del juego y los medios utilizados en su proceso de transmisión. Esa capacidad de *habitar las esquinas y cruces del juego* y adquirir la capacidad de moverse en sus terrenos insólitos, se vuelve una amenaza constante en el juego. Somos, de ese modo, habitados por relatos, explicaciones y demostraciones de habilidades de un enemigo que está asiduamente a nuestro acecho. El territorio de la escena o del juego, es entonces, resaltado por una invariable impresión de *peligro* o amenaza, que nos obliga a despertar nuestra atención, nos llama a una ardua preparación técnica y una viveza para poder enfrentarlo. Si yo “me duermo” en este “territorio del peligro”, sencillamente “**soy hombre muerto**”. “Uno tiene es que volverse malicioso en eso”, dice el Maestro Miguel Lourido. Y el Maestro Porfirio también cuenta: “**¡Esto es de malicia y cuando esté en la sala en el juego es malicia y malicia! [...] ¿oyó? ¡Malicia y malicia!**”

Y siguiendo esa misma malicia en el propio análisis, podríamos preguntarnos: ¿y hasta qué punto un buen jugador de *grima* debe tener también algo —o mucho— de “ese tipo”?

Relatos de “tipos bravos”

Uno de los rasgos más interesantes de la figura del “tipo”, es que él no se hace presente solamente en lo arduo del entrenamiento, sino que también en la conversación entre maestros o conocedores del juego, para hacer referencia a sus acciones, tanto en el ámbito del juego, como en una lucha real. Es así como, por ejemplo, el Maestro Porfirio relata una jugada que realizaba el Maestro Ananías, en la que, en medio del juego, se defendía del ataque de “un tipo” de manera espléndida, detectando el error de su contrincante (que se ha acercado demasiado) y superándolo técnicamente, haciéndolo ir de espaldas al suelo:

Cuando Ananías llega y se para aquí, **el tipo** le entra con los *dos Tajos* [tiro recto a la pierna], de una vez **el tipo** entra con los *dos Tajos* es metiendo pierna, claro, como **el tipo** mete pierna, en lo que mete pierna, claro, Ananías se le va por la línea y chum [estocada al pecho], le incrusta esos [armas], ichum! De una tiene que [irse de espalda al suelo]. De una tiene que voltearse [caer de espalda al suelo] porque ahí no hay más defensa. (Maestro Porfirio).⁷⁸

En este pequeño relato se nota la astucia del Maestro Ananías para realizar su defensa y someter a su adversario. Sin embargo, se nota también su *malicia*: “cuando Ananías llega y se para aquí”, está diciendo de una posición en la que, en el juego, si su contendor no es un jugador experto, este cree que tiene el espacio para realizar un ataque, cayendo en la trampa colocada por el propio maestro. La defensa que tiene su contendor (caer de espalda al suelo) es una clara señal del tipo de juego “Relancino”, que acude incluso a caer contenidamente de espaldas al suelo, como estrategia de defensa. Lo complejo de este relato es que no sabemos, en últimas, si “el tipo”, en el análisis que hemos tomado en este capítulo, es quien está siendo contendor del Maestro Ananías, o es este último quien adquiere, en cierta medida, las “características del tipo”, es decir, su capacidad de engaño. Como en la capoeira, “fingir es ciertamente una parte esencial de la malicia, y

⁷⁸ Puerto Tejada, 16/12/2018.

esto gira en torno de reglas sociales. El jugador de capoeira toma ventaja de la víctima que sigue las reglas del como ‘se debe’ comportar.” (LEWIS, 1992, p. 189)

Este es uno de los elementos centrales para tener en cuenta: **sólo se es maestro cuando se han adquirido las destrezas para asumir ciertas características de “el tipo”, dentro de un entrenamiento o una presentación.** Y frecuentemente un maestro “deja ir” su arma para tocar los brazos, manos, espalda u otros lugares del cuerpo de su aprendiz, revelando su lugar descubierto o su falencia técnica.

Otro de esos relatos del Maestro Ananías, dicho por él mismo en compañía de Don Genaro, otro de los viejos conocedores de la *grima* en su región, cuenta la sorpresa que se llevó Emeterio, tío del Maestro Ananías, cuando, en el ámbito ya de una lucha real, de forma altanera y con exceso de confianza se enfrentó con “un tipo” de avanzada edad, que astuta y peligrosamente se defendió con una barbera:

Ananías: [...] le había dicho: conmigo es y usted quiere arrancar, conmigo... y saca mi tío Emeterio su... esa veinticuatro y le manda qué planazo a ese viejito! Como a pegarle en la cara. **Uy ese tipo como que se le vino agachadito**, cuando se le vino agachadito, cogió y sacó la barbera.

Don Genaro: ¡La barbera!

Ananías: La barbera, él nos contaba, Emeterio nos contaba eso. Y se van cogiendo...

Don Genaro: con la barbera, esa sí es peligrosa.

Ananías: con la barbera. Y dice mi tío Emeterio... y mi tío Emeterio había jugado con el señor que se llama Locario Quintero [también maestro de *grima*], él dice que todo lo que él le mandaba tajo pa’ arriba a barrer, pero que cuando le mandaba ese tajo, **ese tipo le estaba haciendo aquí abajo con la barbera**, por aquí y por aquí [rayándole el cuerpo]. Pues él dice, según él decía, vea... yo le digo una cosa: el problema mío no fue la pelea con el hombre; cuando acabamos de pelear, oyó, el ardor que a mí me ardía todas las partes del cuerpo.

Don Genaro: Ay juemadre...

Ananías: **y el tipo le decía, vea yo no lo mato porque yo no quiero, ese viejito**, no lo mato porque no quiero... y es que por donde le pasiaba él dizque apenas sentía que le pasiaba la barbera, **que ese tipo le pasiaba la barbera y le pasaba la barbera.** Él ya vino a sentir la barbera cuando ya el cuerpo se le fue enfriando.

Don Genaro: Pues lo cortó, ¿cierto?

Ananías: ¡Lo cortó, claro, lo cortó! Y Emeterio confiado que sí... vea, ese tipo... usted debe saber la historia que ese era un tipo jodido, peliador, ja ja ja... Emeterio...

Don Genaro: Y el viejito salió ganando.⁷⁹

Este relato guarda una gran enseñanza sobre la *malicia* y la ética que es necesaria tener un jugador de *grima*, de no buscar riñas. Pero, de igual manera, es el testimonio de la gran tradición de la *grima* en el departamento del Cauca, donde es necesario reconocer el amplio conocimiento que muchos viejos campesinos tienen de este arte. En este relato, Don Emeterio se ufana de ser conocedor del juego de la *grima*, pues había estudiado con Locario Quintero, otro de los grandes maestros de este arte en esta región del Cauca; sin embargo, se lleva la sorpresa frente a la superioridad técnica de aquel viejo armado “simplemente” con una barbera. El alto dominio del juego de aquel “viejito” es exaltado no solo en la forma como se defiende de los ataques a machete de Don Emeterio, sino que incluso es remarcado en la forma como “le paseaba la barbera” por el cuerpo a su contrincante y en el hecho de que “no lo quiso matar”

Pero en ese encuentro entre Ananías y Don Genaro, en una tarde de domingo en la vereda Lomitas, no sólo era Ananías quien contaba sus historias, sino que su colega y amigo también relataba una historia en la que él mismo fue protagonista de una gran hazaña, en la defensa de un par de “tipos”:

Don Genaro: primito, yo ahora le cuento una historia, una historia primito... ¿usted conoció al finao Mantilla, cierto?

Ananías: ¿Luis Mantilla? Sí, señor. Él trabajó conmigo. Y el finao Pacho.

Don Genaro: bueno, primito, una vez... nosotros nos fuimos pal pueblo, pa' Buenos Aires, un día cualquiera, y **ese tipo como era bastante fregado**, como era de esos tipos que por cualquier cosita se enojaba y se armó la pelotera y primito... y se agarraron a peliar, Egenio, el finao Eugenio que trabajaba con ganao, que le trabajaba al finao Isaias llevando ganao. Y bueno, primo y un día cualquiera se encendió una pelotera esos dos, él tenía un lapo de cuchillo, el Mantilla, y el otro una peinilla y un palo... y primito y se agarraron esa gente.. y bueno.. esa gente ahí mismo se quedaron viendo y **ese tipo le mandaba unas puñaladas** a ese tipo y ese tipo apenas se paraba y casi no se defendía y primito, yo viendo y diciendo “esa gente se mata, esa gente, se mata esa gente.” Primito y entonces yo cogí ese machete, **ese tipo le mandaba una puñalada altota**, le mandaba la otra puñalada, **ese tipo peliaba como con miedo**, yo no sé. Y un lapo de cuchillo, se las mandaba, pero él no, todo asustado. Y yo lo vi así, primo, y él se quedó

⁷⁹ Vereda Lomitas, 10/02/2013.

mirando así, cuando **el tipo le mandó la puñalada al otro** ¿y yo sabe qué hice? Me le metí por debajo y le metí la mano aquí y allá lo mandé con cuchillo y todo.

Ananías: Ah, eso sí es bonito.

Don Genaro: Ay, la gente se quedaron aterradísimos, porque estaban era casi... lo más muertos. Oiga, **esas puñaladas le mandaba el tipo y el tipo apenas se asustaba**. Y yo lo miraba y entonces cuando me fui por el medio y le metí la mano al pecho y allá lo mandé. Ay una belleza, y la gente se quedó asustada y ahí mismito me dijeron: ¿y usted juega? Pues yo un algo, pero no mucho, pero no mucho, ¿no cierto?

Ananías: Los defendió.

Don Genaro: Los defendí. Ese cuchillo cayó allá y el tipo cayó también allá y de espalda, y ese tipo... la gente se quedaron aterrados en Buenos Aires, oyó. Pero primo, claro que yo en ese tiempo estaba joven, me defendía mucho y tenía mucha, qué le digo yo... yo tenía mucha.. ahora uno ya tieso, sí..

Ananías: estaba la energía.

Don Genaro: Uf, tenía mucha energía. **Yo me le defendí a ese tipo** y la gente se quedaron asustados, hasta la policía se quedó quieta viendo...

Ananías: No, la policía cuando ve que un tipo así, ellos no se meten.

Don Genaro: Y sobre todo a ese tipo, porque ese tipo peliaba asustado. Y ese tipo le mandaba las puñaladas al pecho. Uf, pero para qué, la *grima* es muy necesaria. Es muy importante y necesaria.

Ananías: Importante, en las historias que yo relato, yo siempre digo, que es importante...

Don Genaro: ¡No, es una cosa muy bella!⁸⁰

La estrategia de don Genaro, de irse por debajo de las piernas de uno de los contendores, revela la audacia y agilidad que son necesarias en la *grima* y que él como jugador tenía en su juventud. También el peligro que representa que uno de los hombres de la riña, “peleaba asustado”. Sin estar involucrado en la riña, don Genaro tomó una estrategia extremadamente hábil para defender la vida de aquellos dos “tipos”.

Pero los relatos sobre “el tipo” traspasan la práctica de la *grima* no sólo en Mazamorrero, sino que está presente en relatos de Maestros de otras regiones, como en el siguiente testimonio de don Luis Vidal, de Puerto Tejada:

⁸⁰ Vereda Lomitas, 10/02/2013.

Yo estaba ya joven y mi abuela, ya falleció, y me dijo Luis, andá allá y traeme dos libras de carne pa' poner la olla. Yo cogí y me fui, un domingo... yo que llego ahí en el parque, ahí en la esquina de la iglesia hay una que vende minutos, [...] ahí era la plaza de mercado y ahí fue. Bueno. El finao Israel me pesó la carne y cuando llegó un paisa con una cosa envuelta en un papel. “Ve”, le andó pues a puerco, “conmigo no te vas a poner...” y el hombre, él solo, dijo “pues tiene que ser conmigo” y aquí en la pesa, en la tolda tenía un delantal colgado, de los que se ponen los abastecedores... ahí mismo bajó ese delantal aquí y ahí mismo corrió. El finado Gabriel la sacó del papel, las peinillas venían de la fábrica envueltas así en papel y eso salieron al ruedo. Yo es la única riña que he visto de tú a tú, peinilla y cuchillo... Y entra el finao Gabriel con un tiro aquí [a la pierna]. ¡No! **Y el tipo, el otro, bien jabonado**, candela esa peinilla, pero siempre pa' adentro, paso adentro, un paso adentro con el cuchillo metido en el delantal. Y se fueron, y eso por ahí unos veinte tiros de peinilla, el de la peinilla. Cuando vi que corrió uno por ahí unos veinte metros, más de veinte metros. Había un tronquito...y dijo Gabriel “este está como muy... muy jabonado” llegó y le hizo un tiro al pie... y en vertical y ahí dijo “dejá la jugarreta conmigo” y sacó el cuchillo aquí a la tetilla. ¡Juepuchica! yo dije “pero bueno, ¿cómo es la cosa?” **Nadie conoce al que no ha visto**, decía mi abuela (Maestro Luis Vidal).⁸¹

En este relato de Don Luis Vidal aparece otra característica que merece ser añadida “al tipo”: ¡es jabonado! ¡jabón! (liso⁸², rápido). La sorpresa en esta riña es la manera como “el tipo” armado con un cuchillo esquivo todos los lances con machete de su contendor, para luego concluir con una frase rotunda: “dejá la jugarreta conmigo”, cortándolo con la punta de su arma en el pecho a su contendor (una “estocada en su tetilla”).

La Construcción de “el tipo”

En el ámbito del entrenamiento, uno de los rasgos más sorprendentes de “ese tipo” es que, de manera progresiva, no estamos sólo descubriendo y ampliando nuestras habilidades corporales y destrezas técnicas, sino que es el propio “tipo” quien va ganando complejidades cada vez más sutiles, diestras y marcialmente eficaces. Así, poco a poco, la

⁸¹ Puerto Tejada, 30/11/2013.

⁸² En Colombia el término “liso” se usa también para referirse a una persona que es muy ágil para robar.

figura del “tipo” se va dibujando, cada vez más, como un enemigo elevadamente hábil, conecedor, sorpresivo, con cualidades inclusive de engaño o de una astucia técnica impresionante iya que puede llegar a tener, incluso, un amplio dominio de diferentes estilos de juego o técnicas de ataque!

La figura del “tipo”, por consiguiente, puede llegar a constituir un parámetro por el cual se determina, también, los avances técnicos del aprendiz. De modo que, como regla general de la *grima* o esgrima con machete, **se es mejor jugador en cuanto se adquieren mayores destrezas para enfrentar al “tipo”**.

Sí, porque es que, por ejemplo, **si vos tomás todo el arte, vos te vas a enriquecer en recursos**. Porque una parada te enseña una cosa, otra te enseña... Esas enseñanzas son las que valen. Por ejemplo, ese machete bien empleado, un vertical, llega uno y ran, lo hace uno en falsete, uno ni siquiera avanza. **Y el tipo, uno tiene la distancia, si el tipo entra, a la fija lleva**. Entonces hay una cosa avanzada, un remache, una encentrada, todas esas cosas, esos detalles, son los que lo enriquecen a uno. (Maestro Miguel Lourido).⁸³

En este arduo entrenamiento, podemos también incluir otra premisa: es importante ir entendiendo y descubriendo **mi propia manera de jugar**. Es decir, la manera personal como se asimilan las diferentes enseñanzas y se reconocen las propias habilidades. Así, los avances en el proceso formativo están dados, también, por las maneras particulares en que cada discípulo va descubriendo, con los recursos dados por su profesor, de encontrar sus maneras para “defenderse del tipo”. En la explicación que sigue, el Maestro Porfirio se refiere, además, a los cuidados extremos con la maldad de “ese tipo”, incluso en lo que podría parecer un duelo dentro de un juego, o el encuentro con otro grupo de *grimistas* de otra escuela:

Y de pronto, ese tipo puede ser una persona brusca, ¿cierto? Y de a una vez a como usted dentró, ese tipo restrega [desliza su arma sobre nuestra arma buscando cortar en los dedos]. Y entonces, no, nosotros [en el arte del Maestro Ananías] no estamos enseñados a eso, pero pues esas malicias hay que tenerlas. Que si el tipo le dentró, entonces [colocar el arma con cuidado, en una posición más horizontal, para que el arma del oponente no se resbale]. Eso, bótele así. Y hay mucha facilidad [...] por ejemplo usted, haga el tajo, entonces usted bota así y restriega pa’ arriba. A como el tipo le dentro, usted atraviase y por ahí lo resbala pa’ arriba, isúbalo! [el arma] ¡Eso! Si usted le ve mala intención al hombre, pues usted, iclaro! ¡Trin [resbala el arma

⁸³ Puerto Tejada, 16/12/2018.

propia para cortar o golpear en los dedos al oponente], de una vez! (Maestro Porfirio).⁸⁴

“El tipo”, por tanto, es una figura bastante astuta y, posiblemente, traicionera, tomada de la vida real y de una amplia consciencia que somos “seres vivientes que vivimos sobre la faz de la tierra”, expresión usada por el Maestro Ananías (MUÑOZ, 2014, p. 209), en cuanto nos recuerda *los peligros* y acechanzas a las que podemos estar expuestos, pero también constituye un recurso pedagógico del que hace uso un maestro, para despertar los más altos niveles técnicos en su discípulo y desarrollar una gran capacidad de vivacidad, agilidad y *malicia* en el juego. Tal como dice Baden Powell (1999), recordando la disciplina y dedicación que es necesaria tener en el arte: “Tiene es que estudiar, no piense que va a tomar dos botellas de cerveza y va a salir tocando guitarra. No va a suceder nada.” Es el arduo entrenamiento el que instrumentaliza al aprendiz en las técnicas y destrezas necesarias para enfrentar “el tipo”, aún en situaciones imprevistas, así como sostiene con firmeza el Maestro Porfirio: **“Por donde el tipo salió, por ahí le salgo.** Como cuando se encontraban dos maestros la otra vez, y sin ensayar y... bueno mijo, y se paraban... iy vamos a hacerle! Así es que era”. De manera semejante a como dice el maestro y músico caleño Jaime Henao: **“por donde te salta la liebre tenés que saber defenderte”**, haciendo referencia al arduo entrenamiento que un músico de jazz debe realizar para tocar libre, con versatilidad e inteligencia, dentro de todas las variaciones de una estructura armónica y rítmica. Como el mismo maestro Henao dice a sus alumnos: “que la idea [musical] no se te vaya porque las notas no están a disposición.”

“Ese tipo”, figura que atraviesa las prácticas pedagógicas, está, de tal modo, enlazado de manera profunda con los propios elementos estructurales de la *grima*:

- el arduo proceso formativo que es necesario para “aprender las cosas con toda verdad”;
- la atención al contendor y la amplia gama de posibilidades técnicas con el arma y el cuerpo;
- el reconocimiento de la diversidad de estilos de juegos de *grima* que configuran su riqueza técnica y cultural;

⁸⁴ Vereda San Francisco, Santander de Quilichao, 15/09 2018.

- la *malicia*, entendida como la agilidad, vivacidad y astucia que es esencial en el juego, así como la inteligencia que hay que tener para ser precavido y “no metese en problemas”;
- la analogía entre el aprendizaje musical y el entrenamiento del juego de la *grima*;
- la consciencia de la muerte, así como el valor dado a la vida y a la alegría de vivir;
- la estrecha relación entre el carácter lúdico de la práctica y la vivacidad y sagacidad para enfrentar los duelos —o los peligros del mundo—.
- y, también, el compromiso que tiene cada discípulo de “añadir algoito al juego”, es decir, realizar sus propias propuestas sobre avances que el juego puede tener.

La complejidad estética de un juego “hecho para matar”

El asunto del “tipo”, su participación en los procesos pedagógicos, así como, de un lado, las circunstancias históricas de la *grima* y, de otro, el aspecto cultural enfatizado en los últimos años, configuran, no obstante, unas complejas características estéticas. Diferente de otros estilos de *grima* que aún permanecen en Colombia⁸⁵, e incluso de algunas prácticas con machete y palos que existen en América Latina⁸⁶, y que defienden la práctica eminentemente como “arte marcial”, la *grima* del Maestro Ananías se destaca por ser utilizada también como espectáculo público tanto en su comunidad como en eventos culturales y cívicos de la región. Este elemento, como hemos anotado anteriormente, determina una complejidad estética de la *grima* del Maestro Ananías, en la que se conjugan una sofisticada técnica en la utilización de palos y machetes, con músicas, danzas tradicionales, narraciones, versos, dramas, acrobacias e interpelaciones al público. La agilidad y levedad en los movimientos, el control y una estricta prohibición de herir a los colegas, confluyen, además, en las presentaciones del estilo de *grima* desarrollado y legado por el Maestro Ananías. En este estilo de *grima*, caer en el suelo, girar, saltar o hacer una voltereta no constituyen señales de una deficiencia técnica, sino que, por el contrario,

⁸⁵ Además de los municipios de Buenos Aires y Santander de Quilichao, otros estilos de *grima* (o esgrima con machete y bordón), permanecen como práctica viva en otros municipios del Departamento del Cauca, como Puerto Tejada y Suárez.

⁸⁶ Ver capítulo 3, subcapítulo: “Variaciones de un arte afrocaucano”.

forman parte de las posibilidades de defensa durante la lucha y el desarrollo expresivo de los jugadores, quienes son entrenados en el mantenimiento de calidad de un espectáculo estructurado y pensado para cautivar al público.

Sin embargo, a pesar del estilo de juego del Maestro Ananías ser considerado “teatral” y ser tan utilizado por él en presentaciones públicas, sorprende descubrir que en el fondo de dicha arte, junto a características de otros estilos de juego que juntó el Maestro Graciliano Balanta, se encuentra un juego llamado “Relancino”, uno de los juegos más efectivos marcialmente. Tal como lo expresó el Maestro Miguel Lourido: “**un juego hecho para matar**”⁸⁷. El Relancino es considerado, igualmente, uno de los juegos “más colombianos”, en el sentido de las fuertes características que lo diferenciarían de un estilo europeo de jugar con el sable o la espada y que dan cuenta de las amplias destrezas de una habilidad, corporalidad y saberes de los afrodescendientes traídos como esclavos.

Aquí como vinieron muchos, que vinieron españoles, que franceses. De muchos países. Y por decir, cada comandante tenía su juego, ¿sí o no? Y por eso es que aquí se ha dado que *el Español*, que *el Granadino*, que *el Francés*, que *el Relancino*, muchas clases de juego, ¿cierto? Pero en sí, pero el juego autónomo fue el Relancino. Pero ¿por qué? El Relancino casi no lo apeteció la gente. Porque es un juego muy duro y es el juego que se jugaba aquí, en Mazamorrero. [...] Porque el Relancino es de más contacto, el palo es más cortico, por lo que es de más contacto y tiene mucho arrastre. (Maestro Porfirio).⁸⁸

La poca distancia con el contendor, el tamaño corto del arma (machete de 16 pulgadas), las variantes de movimientos en el suelo (caídas, juego acostado o sentado en el suelo), así como “desgonces” en el movimiento y hasta tiros extremadamente peligrosos como “estocada al ojo”, corte en la nuca (*degolle*), puñalada en la ingle o “estocada en la ollita” (muesca supraesternal o yugular), son algunas de esas principales características que configuran la destreza y contundencia marcial del juego Relancino.

Relancino es abajo [se juega abajo, agachado, recogido, cerca al piso]. Y otra cosa, el Relancino anteriormente, el Relancino como tal, la mayoría de los maestros no lo enseñaban, porque el Relancino como tal, era un juego que **se hizo para matar, se hizo para matar**. [...] Te hablaban de los famosos *baldo*⁸⁹, *baldo* de rodilla, *baldo* de tobillo, te hablaban de la puñalada aquí en la ingle. Ellos te decían dónde

⁸⁷ Puerto Tejada, 16/12/2018

⁸⁸ Mazamorrero, 14/09/2018.

⁸⁹ *Baldo*: adj. vulg. Col. y P. Rico. Baldado, impedido, privado del uso de algún miembro. (Diccionario RAE)

tenías que pegar al otro pa' de una vez [matarlo]. Entonces los mejores maestros, como el caso de Jesús María Castro, ellos le decían: del Relancino de pronto le enseño una parada. Y cuando ellos veían que el tipo era muy agresivo, “esto no se lo enseño porque usted se embolla con esto, usted con esto mata a cualquiera rapidito y se mete en problemas”, entonces no lo enseñaban. Pero ese juego era hecho para matar. Eso sí. Vea, iestocada al ojo! ¡Cuándo va a uno enseñarle a un alumno a hacer una estocada al ojo, Dios mío! (Maestro Miguel Lourido).⁹⁰

Considerar estos aspectos del Juego Relancino, nos lleva a contemplar y analizar una fuerte complejidad estética, pues en el aspecto de la “representación” es necesario resaltar, que, a pesar de ser utilizada como espectáculo y un juego en el que está prohibido herir al compañero, en la *grima* del Maestro Ananías algunas de esas “paradas” son posibles de notar y, frecuentemente, un duelo puede terminar con la insinuación de un corte en la parte baja (genitales), un sometimiento del contendor en el piso, o el ligero roce o toque con el arma al contendor, lo que indica, como el Maestro Ananías decía, que “eso es efectivo”.

El acto lúdico, deportivo o “teatral”, realmente, configura, entonces, la lucha histórica de un pueblo, así como el cuestionamiento a una estructura social que ha perpetuado estrategias de marginalización. En la actualidad, hablar de un “juego para matar” equivale, en la defensa que los maestros del arte de la *grima* realizan, **no al hecho de pretender defender una aplicación violenta de sus conocimientos**, sino a la eficacia de una lucha dentro de un esquema social en el cual los afrodescendientes encontraron en un machete y un bordón un **camino de libertad y dignidad**, así como un fortalecimiento de su identidad cultural y la estrecha relación con su ancestralidad.

“El mundo del peligro” y la multiplicidad

A pesar de estos elementos que estamos tratando, es necesario resaltar que el “tipo” que estaba impregnado de manera relevante en la práctica del Maestro Ananías, es también una figura que mide la efectividad en términos de la impresión que despierta en los espectadores o participantes del evento. Es posible pensar que el procedimiento pedagógico y estético en el cual se utiliza o invoca la figura de “ese tipo”, en cierta medida,

⁹⁰ Puerto Tejada, 16/12/2018.

guarda una relación con el “sentido de verdad” que fundamenta el trabajo del actor dentro de los fundamentos del pensamiento de Stanislavski (2007) y que, como una especie de parámetro con el cuál se evalúa la calidad del juego, también despierta en el espectador un grado de verosimilitud. Es mediante un ejercicio de imaginación, de una “ficción artística”, que trasladamos la verdad y la fe, de la vida a la escena:

Por consiguiente, para despertar en uno mismo la verdad auténtica [...], hay que mover una especie de palanca interior y trasladarse al plano de la vida de la imaginación –explicó Tortsov–. Ahí crean ustedes su propia ficción, análoga a la realidad. Entre tanto, el mágico «si» y las circunstancias dadas, correctamente percibidas los ayudan a sentir y crear en el escenario la verdad y la fe. La verdad en la vida es lo que existe, lo que el hombre sabe con certeza. En la escena, en cambio, se llama verdad a lo que no existe en la realidad, pero que podría ocurrir. (STANISLAVSKI, 2007, p. 170).

Y es esa “verdad en escena” la que “debe inspirar fe en la posibilidad de que existan en la vida real sentimientos análogos a los que vive en escena el artista creador”. (STANISLAVSKI, 2007, p. 171). Así, hay una medida técnica y estética que crea en los espectadores la sensación de que los duelos presentados por el Maestro Ananías, si bien corresponden a un espacio de creación escénica, en cuanto no son duelos reales de un combate entre enemigos por una riña determinada, sino que es una construcción estética, lúdica, técnica y cultural, ellos pueden resultar insinuadores, detectores o testimonios de una efectividad marcial que determina, también, la admiración y la credibilidad del público.

Es decir, analizando en profundidad la práctica del Maestro Ananías y su escuela, en la vereda Mazamorrero “los espectadores” no se sorprenden sólo por lo acrobático o aquello que en otro ámbito podríamos llamar “teatral” de la práctica, sino que la forma de ver o evaluar las prácticas obedece a otro *régimen de representación*, que incluye la posibilidad de vislumbrar en la ejecución de un determinado ataque o hazaña, un fundamento técnico que podría tener una fuerte o contundente aplicación marcial. El ojo del espectador, por lo tanto, es un creador también en la práctica del juego. Los participantes de los entrenamientos, integraciones o presentaciones en la vereda Mazamorrero saben o corroboran que determinadas paradas, así tengan un “matiz acrobático” o “escénico”, son alusión, abstracción, convención o prueba de una hazaña técnica referida, también, en el evento concreto de una lucha real.

“Ese tipo”, por lo tanto, podríamos decir que es también una figura reconocida por el público de la vereda, que funciona como una especie de parámetro que mide la calidad de un jugador o la eficacia de determinada jugada, ya no sólo en el ámbito de lo escénico, sino de la propia utilización práctica en un combate real. El asunto es bastante complejo, puesto que no se aleja de la intencionalidad de captar la atención del público, pero cambia su criterio de evaluación, ya que lo que mide la calidad de la ejecución es si muestra una verosimilitud en ambas direcciones: la capacidad escénica de atraer la atención del público y la ejecución técnica de demostrar que “eso es efectivo”.

El “tipo” que está presente en el juego del Maestro Ananías, a pesar de lo “teatral”, sus figuras acrobáticas y su predilección por el diálogo, contacto y cercanía entre los jugadores, está impregnado, entonces, de las huellas de un entrenamiento que estaba (y está) diseñado para la más alta efectividad marcial. Y, sin embargo, “el juego para matar” planteado por el Maestro Ananías no creo que pueda ser asumido y evaluado desde parámetros simplemente de su “eficacia marcial”. Lo que podemos pensar es que este juego, en el fondo, como intencionalidad estética y como acto comunitario que celebra la vida en la comunidad y las vidas de los ancestros, se trata de un duelo *en el que se danza con la muerte*, se le tantea, se le atisba, se le intuye sus jugadas. Y si el juego es, en sí, *un duelo lúdico con la muerte*, lo que en últimas se está afirmando es la construcción de una cosmovisión donde vivos y muertos cohabitan:

Es apenas comprensible el forcejeo temprano provocado por estos ritos de la muerte cuando se aprende que en su trasfondo hay símbolos de una cosmovisión donde vivos y muertos habitan un mundo conformado por varios planos relacionados y compartidos. (FRIEDEMANN, 1992, p. 551)

En la *grima*, por tanto, aparece una connotación ritual, en el sentido expresado por Kapferer, como

un tipo de práctica social en que las ideas (como parte de un tejido cultural relativamente suelto y de una textura aparente que encubre y puede ocultar de los seres humanos los términos objetivos de su existencia) se tornan sistemáticamente ordenadas. En el ritual, las ideas realizan toda su fuerza y pueden transformar el mundo de la experiencia y de la acción de acuerdo con su potencial ilusorio y misticador. (KAPFERER, 1983, p. 3-4)

Podemos pensar, entonces, que la *grima* es *una práctica con diversas camadas*, donde la multiplicidad emerge. La figura de “ese tipo”, por ejemplo, descubre una

estructura estética y social con diversas caras; una de esas partes que se oponen a “ese tipo” es el reconocimiento “del poder de los débiles”:

El poder de los débiles se actualiza por medio de *cualidades intrínsecas*, es inamovible de sus portadores y concebido como *natural*, dado por el nacimiento a través del carácter. Los *poderes de los débiles*, así, son poderes internos que no pueden ser robados. De ahí su profunda asociación con lo mágico y lo místico, esas fuerzas que se asocian interna e intrínsecamente a ciertos objetos, elementos, cargos y/o papeles sociales. (DAMATTA, 1997, p. 295-296).

Igualmente, “el tipo” tiene una contracara: el maestro en el que uno se quiere convertir. En últimas, “el tipo” también está dentro de nosotros mismos. ¡Y, principalmente, dentro de nosotros mismos! Y un buen maestro, en su juego, en su audacia para enseñar el arte, asume, por momentos, características de “aquel tipo”. El maestro, obligatoriamente, necesita tener esa habilidad de ubicarse, dentro del entrenamiento o del juego, con características de “el tipo”. Hasta el punto, que podemos decir que solamente es maestro quien ha construido su ser interno y sus destrezas físicas en la habilidad de conocer “el tipo” y, también, “su propio tipo” (su propia manera de controlar “el tipo”, lo que implica, también, *su propia manera de jugar*).

El “volar sobre el arco” no es, así, sino una metáfora de esa capacidad de elevarnos sobre las dificultades de la vida, de enfrentar nuestro “tipo interno” y poder dar ese salto. El juego es ese enfrentamiento con “el tipo”. Y el Maestro Ananías sabía hacer eso: “volar por encima del arco.” Enfrentar el día a día con una sonrisa, dobligar la atención de sus alumnos con una extrema picardía y humildad, así como exigirles físicamente en sus entrenamientos para poder dar “ese salto”. “Volar por encima del arco”, inclusive, desde una perspectiva estética, en el tránsito sonoro y técnico desde el *arco* de su violín a la musicalidad de sus machetes, así como en la indagación y expansión de las posibilidades de juego, representación y espectáculo que encontró en un arte sigilosamente transmitido desde sus ancestros.

No es una pérdida de su identidad afrodescendiente ni un menospreciar su efectividad marcial. Es encontrar otros puentes, frente a una manifestación de matriz africana, en el uso e integración de una diversidad de lenguajes expresivos que conforman una complejidad que desdibuja catalogaciones occidentales de las denominadas “bellas artes”. La ancestralidad de matriz africana no se nota, por tanto, sólo en la capacidad de la lucha y el manejo del arma de comunidades afrodescendientes, sino en las particularidades

que configuran una apertura hacia lo musical, lo poético, el juego, la vida comunitaria (unión vital⁹¹), la familia extendida, la atención a los elementos de la naturaleza y la manutención y celebración de la energía vital⁹². (SILVA, 2007; SILVA y CALAÇA, 2006; TRACEY, 1971, 1983; TEMPELS, 1949; ALTUNA, 1985; GIROTO, 1999; MAIA, 2015; FRIEDEMANN y ESPINOSA, 1995),

Retomemos, finalmente, la relación con las ideas de Prigogine: “Ese tipo” es un portador de desequilibrio, coloca la estructura en riesgo; y, sin embargo, *al mismo tiempo* la enriquece. La forma de encarar “el tipo” es la manera de autorregulación que se asume para mantener la estructura viva, muy propia y también muy participativa:

En equilibrio el sistema está inmunizado con relación a sus fluctuaciones. Porque si usted hace una pequeña fluctuación, va a salir del máximo, o del mínimo, pero el sistema reacciona para llevarlo al mínimo o al máximo. En el fondo, el sistema conoce solo una verdad, que es la verdad del máximo o del mínimo, de la entropía o de la energía libre. Pero la pregunta interesante es ¿qué es lo que pasa fuera? ¿Qué es lo que pasa cuando usted sale del equilibrio? ¿Qué significa salir del equilibrio? [...] ¿Qué es lo que pasa? [...] Cuando se saca a un sistema del equilibrio, hay fenómenos de orden que se producen. No hay desorden creciente, sino fenómenos de orden. (PRIGOGINE, 1997).

⁹¹ Uno de los conceptos fundamentales de la filosofía y cosmovisión del pueblo bantú es la “unión vital”. Con relación a él, es importante saber que “la clave para la comprensión de las costumbres e instituciones de los bantúes parece ser el hecho de la comunidad, de la unidad de vida. La piedra angular de la sociedad bantú parece ser un principio único, la participación”. (ALTUNA, 1985, p. 46).

⁹² Este concepto, también fundamental dentro de la cultura africana, “se trata de un ser fuerza o fuerza-ser, energía vital que está en todo y en todos, seres animados e inanimados, individualización de la vitalidad universal; cada sociedad define su pre-existente estableciendo así el origen sacralizado de las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza.” (SILVA, 2007, p. 25).

8. ESTA PEINILLA CANTA

“Escucha, Israel”
Deuteronomio 6, 4.

La imposibilidad de una catalogación de la *grima* dentro de parámetros occidentales para la división de las artes, exige una atención especial a los diversos elementos plásticos, sonoros, corporales, poéticos, manejo de objetos, coreografías y dramatizados que intervienen en su complejidad expresiva. Dentro de estos aspectos, la sonoridad presente en la práctica, a su vez, cuenta con un amplio espectro que va desde la intervención de músicas y canciones que son ejecutadas en vivo, hasta la presencia de un narrador de los duelos, los versos que son dichos entre duelo y duelo o en medio de una representación, así como el propio sonido producido entre el choque de los machetes o de los bordones.

Analizar este aspecto sonoro, sin embargo, requiere una amplia disposición conceptual y sensorial, que se deje impregnar de la presencia y materialidad de la práctica de la *grima* más allá del dominio de la visión y la usual preponderancia que esta última tiene dentro de los órganos de los sentidos en nuestra vida cotidiana o las investigaciones académicas. Como dice la profesora Rose Satiko Hikiji (2006, p. 51), “cuando nos fijamos en el campo de las ciencias sociales, queda evidente la predominancia del carácter verbal y visual de los discursos analíticos.” En este mismo sentido, las palabras de un hechicero songhai de Níger, en África occidental, como advertencia a un antropólogo son reveladoras: “Usted mira, pero usted no ve. Usted toca, pero usted no siente. Usted oye, pero usted no escucha. Sin ver o tocar [...] se puede aprender mucho. Pero usted debe aprender a escuchar, o usted aprenderá muy poco sobre nuestras costumbres” (STOLLER, 1989⁹³, apud HIKIJI, 2006, p. 49).

Cerrar los ojos y percibir la práctica de la *grima desde la escucha* es entrar, por tanto, en otro camino de aproximación que, no obstante, habla de la potencia y sus cualidades como forma expresiva y su manera de habitar el espacio, así como aquello que el Maestro Ananías defendía como composición escénica que “no saliera sorda”, que tuviera “espectáculo” y que fuera muy dinámica en la interacción con el público.

Podríamos traer, también, el pensamiento del dramaturgo brasileiro Luis Alberto de Abreu, en su intencionalidad de un espectáculo que sea percibido con los “ojos de la

⁹³ Citado en Paul Stoller, *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*, 1989.

imaginación”. Una composición pensada como “como ocupación⁹⁴ de un espacio, un espacio físico y un espacio en la imaginación de cada lector o espectador.”(NICOLETE, 2011, p. 564⁹⁵) Y la sonoridad presente en la Grima, además del uso de la convencionalidad, en la que no se pretende emular una lucha real, sino instaurar procesos creativos, que si bien cargados de historicidad, también están llenos de ludicidad y exploración basada en un gran dominio técnico, son los grandes elementos que configuran la posibilidad de un trabajo escénico que busca estimular al público en sus sensaciones, sugerencias y asombros.

La Águila Corneta de 16 pulgadas

Queriendo obsequiar para el maestro una nueva peinilla —y otra para mí, estrenándome en la posibilidad de substituir los bordones y avanzar en el entrenamiento— le llevé una peinilla Águila Corneta de 16 pulgadas. Es decir, un machete de una de las marcas más afianzadas en la cultura campesina colombiana y en el tamaño que él me había enseñado como adecuado para su arte: una peinilla de un tamaño corto, que hace el juego más ágil, agresivo y atrayente, obligando a una mayor cercanía entre los contendores, del cual maestros como Miguel Lourido identifica las destrezas de un antiguo juego llamado Relancino, un “juego que se hizo para matar”⁹⁶.

Lo sorprendente del momento en que le entregué el machete al Maestro Ananías se dio en la forma en la que el maestro examinó la lámina de su nueva “herramienta”. La golpeó con sus uñas y escuchando su sonido dijo: *está buena*. La Águila Corneta de 16 pulgadas zumbó en sus oídos de viejo jugador y maestro del arte de la Grima con la medida de su imaginación en un entrenamiento en su natal Mazamorrero o una presentación en cualquier parte que lo llamaran.

¡El análisis hecho por el Maestro Ananías, por lo tanto, podría compararse a la forma en que un músico escoge un nuevo instrumento! La peinilla no sería buena sólo por una determinada firmeza o brillo de su lámina, sino por su timbre y la calidad en las

⁹⁴ Ocupación (*Ocupação*) para el arte brasileiro está asociado a la apropiación temporal de un espacio por parte de un artista, un grupo de artistas, un colectivo o una compañía. Teatros, galerías, espacios culturales, fábricas, escuelas, iglesias, edificios residenciales, hospitales, entre otros, hacen parte del amplio espectro de espacios en que pueden ocurrir las ocupaciones. “Cuando las ocupaciones comienzan, lo que está colocando es un vector que apunta hacia afuera, una reivindicación bastante puntual para ciertas instancias de la sociedad. Pero durante las ocupaciones el tiempo corre diferente y por eso fácilmente se construye, en estado de urgencia, una escena inédita que da cuenta de aquel espacio-tiempo provisional, un estar juntos por encima de todo” (JUNG, 2018, p. 31).

⁹⁵ Acotación inicial en la obra *Um dia ouví a lua* de Luis Alberto de Abreu (NICOLETE, 2011).

⁹⁶ Miguel Lourido. Encuentro de los maestros Luis Vidal, Porfirio Ocoró, Ananías Caniquí, Miguel Lourido y Héctor Sandoval, en Puerto Tejada, 30 de noviembre de 2013.

vibraciones de sus ondas sonoras. Incluso, la peinilla no sería sólo buena por la dureza de su mango o el respaldo de su marca de origen alemán, con una amplia reputación en la venta de machetes en el territorio nacional y líder en el mercado mundial desde hace varias décadas, exportando machetes campesinos colombianos a más de 40 países de diferentes continentes.⁹⁷ Ella *estaba buena* porque llenaba las condiciones que la escucha del Maestro determinaba al vislumbrarla en la realización de un duelo o una presentación.

Había en su gesto, entonces, una búsqueda de un elemento lírico que se revela como fundamental dentro de los elementos de una composición escénica cuya calidad está determinada no sólo por la belleza o técnica en los movimientos, sino también en sus atributos sonoros. Y el sonido del machete, en esa ecuación que se forma entre el enfrentamiento o coexistencia de lo lírico y lo dramático que también aparece en un duelo de *grima*, se asemeja a ese cuidado que el Maestro tenía en la ejecución misma del juego, en el manejo del peso al momento de los desplazamientos durante un duelo, en la amplitud y circularidad de sus movimientos, una forma de accionar como si estuviera a otro tempo-ritmo, más lento (más cantado, más lírico), como también lo hace un hábil maestro de la *capoeira angola*, en sus movimientos suaves, casi danzados, pero sin perder la agilidad y la gracia en sus ataques y defensas.

El gesto de golpear con sus uñas y examinar su calidad sonora, hace pensar, también, que el machete en ese caso no podría ser *sólo visto* en sus movimientos y destrezas, él también debe *ser escuchado* como instrumento sonoro que remite a combates, enfrentamientos, luchas e intimidaciones, ocupando un lugar central dentro de la composición, siendo blandido por los jugadores y llamando la atención de los espectadores con sus movimientos, entrechoques, fugas y repiques.

Análogo a lo que podríamos encontrar en el ámbito musical, el pensamiento estético del Maestro Ananías estaba valorando el accionar con un machete, mediado por el requerimiento de una técnica especial que permita desarrollar la forma adecuada para el choque o el encuentro con el arma del contendor. *Ataque*⁹⁸ en el arte de la *grima*, por lo tanto, tendría la doble connotación de forma de movimiento marcial, así como, evocando al significado en el ámbito musical, refiriéndose a la manera en que se empieza a emitir el sonido, en su grado de fuerza, intensidad o forma en acercarse con el aire a un instrumento

⁹⁷ <https://www.portafolio.co/negocios/empresas/incolma-colombiana-machetes-pasa-fronteras-22338>

⁹⁸ "Ataque vocal: Se refiere a la forma en que se comienza a emitir el sonido. Cada vez que se respira se debe "atacar" el sonido de alguna manera. Existen diferentes formas de "ataque vocal". Disponible en: http://www7.uc.cl/sw_educ/musica/coraluc/html/glosario.html

de viento, o la forma de frotar las cuerdas de un instrumento de cuerda o de golpear o empujar las teclas en un piano.

Es muy curioso que la famosa fábrica de machetes de origen alemán, pero que fue comprada por capital colombiano hace unas décadas, utilice, entre más de ochocientos tipos de machetes que fabrica y exporta para diferentes partes del mundo, el nombre de *Águila Corneta* como principal referencia para la venta de machetes en el país, un “nombre de tradición y respaldo”, según explica en su página web⁹⁹, queriendo dialogar con “la idiosincrasia del campesino” (COLOMBIA.INN, 2014). La imagen de un *Águila*, podría remitirse, no sólo al vuelo ágil y la atención aguda y perspicaz en la mirada de un jugador, sino que la *Corneta* de la que habla su propio nombre, el Maestro Ananías lo había sabido descifrar muy bien al considerar sus cualidades: un instrumento sonoro¹⁰⁰ que cruza las montañas y valles de estas cordilleras colombianas, camuflándose entre las labores de cortar maleza, defenderse del peligro de algún animal rastrero, un respaldo en las acechanzas de los caminos, o un repique en el juego al atardecer.

⁹⁹ <https://www.incolma.com/nacimiento-corneta/>

¹⁰⁰ El diccionario de la Real Academia Española define así el término Corneta:

Del dim. de *cuerno*.

1. f. Instrumento musical de viento, semejante al clarín, aunque mayor y de sonidos más graves.

2. f. Cuerno que usan los porqueros para llamar al ganado de cerda.



Don Ernesto Balanta, el Maestro Ananías y uno de sus nietos. Mazamorrero. Imagen disponible en www.senalcolombia.tv.¹⁰¹

Para respirar como animal toreado.

“La música es el arte más directo, entra por el oído y va al corazón”, decía el gran músico argentino Astor Piazzolla (ARGENTINA.GOB.AR). Y, de manera semejante, el Maestro Ananías sabía tan bien de esa potencia, que es posible pensar que su práctica musical, así como su labor artesanal en la construcción de instrumentos, le despertaron una especial sensibilidad y un énfasis por los ambientes y camadas sonoros que le inculcaba a la práctica de la *grima*: músicas interpretadas por bombos, guitarras, tiples, guacharaca y violín, mezcladas con las voces de un narrador de los duelos o los cantos de una fuga o un torbellino, a lo que se sumaba aquellos sonidos tan particulares que son producidos por los propios machetes en su contacto durante los duelos.

Esa insólita y compleja composición sonora que allí palpita, en sus enmarañados timbres, en sus rítmicas tan variables, en sus trazos y aristas de machetes y bordones que

¹⁰¹ https://www.senalcolombia.tv/elshowdepericotemporada1y2.html?view=micrositio&id_capitulo=7150.

surcan el aire, tan dinámicos y llenos de vitalidad, guardan preguntas no poco simples: ¿Será que la Grima es una música hecha con machetes y acompañada con el movimiento de cuerpos que se debaten, fantasean, redoblan y juegan a su compás y ritmo? ¿Será que habría en mí mismo, un cierto tipo de “espectador colonial” que no me habría permitido percibir, con mayor antecendencia, incluso desde que empecé los estudios de maestría¹⁰², que la Grima tiene una intensa cualidad sonora que coloca en riesgo definiciones muy cortantes para los conceptos de música, teatro, o composición escénica?

Revisando mi propia experiencia investigativa desde la realización de la maestría, me doy cuenta de que, a pesar de aquella estar enfocada en los modos de transmisión utilizados por el Maestro Ananías y sus discípulos en la práctica y enseñanza de la Grima, casi de manera soterrada mi primera *mirada* fue despertada por un interés de estudiar una *práctica corporal* (con una técnica en los movimientos). Pero no estaba allí definida, también, una práctica sonora. Es decir, es en el proceso de acercamiento a la vereda Mazamorrero, el aprendizaje con el Maestro Ananías y la participación en sus entrenamientos y encuentros con los alumnos del Maestro Porfirio, que empiezo a percibir los entramados sonoros que hacen parte o definen también la práctica de la Grima.

John Chernoff (1979), etnomusicólogo y estudioso de la cultura en África Occidental, relatando su experiencia de aprender a tocar batería en Gana, escribe:

Un investigador se da cuenta de que el proceso de aprendizaje y adaptación a la vida en culturas extranjeras es tanto una ruptura de las categorías y conceptos que ha traído consigo como un reconocimiento y realización de las nuevas perspectivas que puede establecer. (CHERNOFF, 1979 apud TRACEY, 1983, p. 227)

Siguiendo ese desafío epistemológico expuesto por Chernoff, la nueva perspectiva metodológica e investigativa que merece establecerse parte del reconocimiento de una sensibilidad e interés del Maestro Ananías por una integración o polifonía escénica, que se muestra determinante en los modos y principios por él utilizados en la composición del juego de la *grima*. Una estructura escénica polifónica en la que el jugador “debería comprender la estructura del espectáculo, que formaba la compleja trama en la cual estaba inserido”, debiendo reunir “desde una verdadera polivalencia técnica a una creatividad no menos amplia” (LIMA SANTOS, 2002, p. 100). Para tal fin, se hace necesario, además de un fuerte compromiso ético, un arduo proceso de entrenamiento técnico que dote al

¹⁰² Comencé el curso de Maestría en Artes Escénicas en la USP el primer semestre de 2012.

jugador de “múltiples recursos expresivos [...] capacitándolo a ser también, un instrumento polifónico.” (LIMA SANTOS, 2002, p. 115).

De igual manera, la complejidad estética de la *grima* enseñada por el Maestro Ananías, en la intervención o cruce de múltiples lenguajes expresivos, merece una atención especial en cuanto un rasgo de una forma expresiva de matriz afro, obligando a percibir el arte afrodescendiente con una mirada/escucha diferenciada, de acuerdo a los valores civilizatorios y tradiciones de su cultura. (AJZENBERG y MUNANGA, 2009, p. 192). En este contexto cultural es necesario reconocer que en estas comunidades afrodescendientes del Cauca, como de otros lugares de Colombia, “se duerme y se despierta con música y se nace y se muere también con música.” (FRIEDEMANN, 1992, p. 548)

Por otro lado, también es relevante recordar los silenciamientos que ha sufrido históricamente la práctica de la *grima*, siendo, incluso, penalizada a mediados del siglo XX:

A principios de 1950 la tenencia, reproducción o distribución de manuales de esgrima era castigada con cárcel debido a que tales prácticas se consideraban subversivas: durante la violencia se perseguía a quienes se ejercitaran en la esgrima o machete como si se tratara de delincuentes. Fue entonces cuando los grupos de macheteros aun existentes debieron reunirse a practicar en los campos clandestinamente. (OSORIO y DE LA CALLE, 1992, p. 23-24)

La sonoridad que el Maestro Ananías le imprime a la *grima* en su vereda es, de tal manera, un grito de libertad, de aquella libertad de la que aún en la actualidad el Maestro Porfirio reitera: “este es un arte muy histórico, porque no podemos hablar de libertad, si no mencionamos el machete y el bordón”¹⁰³.

Y en esa sonoridad impartida en la práctica de la *grima* y que le da una identidad a la vereda Mazamorrero con su estilo particular de juego, heredado de la tradición creada y difundida por los maestros ancestros de esta región, el Maestro Ananías no escatimó esfuerzos, incluso dándole paso a una voz romántica en su quehacer:

¿Por qué suspiras,
qué piensas de mí
cuando te miro yo?
Y mi consuelo
es mirarte no más
¿Por qué te vas?

¹⁰³ Maestro Porfirio. Integración en la vereda Santa Rosa con alumnos del Maestro Zenón. 11 de diciembre de 2018.

Si tú te vas
 Mi vida no puede ser
 Necesito tu amor,
 No puedo vivir sin ti.
 Si tú te vas
 mi vida no puede ser
 Necesito tu amor
 Pa' poder ser feliz
 (Bolero “¿Por qué eres así?”, compuesto por Teddy Fregoso,
 versión del Maestro Ananías)¹⁰⁴

Ahora bien, existe durante el juego de la *grima* una música que se hace con los instrumentos (bombo, guitarra, tiple, guacharaca, violín) o con las voces al entonar una fuga o un torbellino; pero *¿y aquel sonido tan particular que es producido por los propios machetes en su contacto durante los duelos? ¿Y aquella composición sonora que allí palpita, en sus enmarañados timbres, en sus rítmicas tan variables, en sus trazos y aristas que surcan el aire, tan dinámicos y llenos de vitalidad podría ser considerado como una música? ¿Cómo no ampliar la escucha, atendiendo a aquella advertencia del hechicero sonhghay, a la importancia que también ocupaba lo sonoro dentro de los entrenamientos, presentaciones y los procesos pedagógicos instaurados por el Maestro Ananías dentro de la vereda?*

¿Qué elementos debía yo, entonces, cuestionar o ampliar, sobre la forma de entender los conceptos de teatro o música, o incluso, la usual división que existe entre ambas artes en la manera en que nos formamos como artistas en los ambientes universitarios o como se difunden las expresiones artísticas en los circuitos, eventos o festivales? Por ejemplo, un productor desprevenido que programe una presentación de grima en algún evento artístico tal vez no perciba que el elemento principal, además de un escenario circular, sea una cuidadosa amplificación del sonido de los machetes, y los ruidos o voces de un maestro mientras dirige a sus alumnos o el roce de los cuerpos en el suelo.

El juego de la *grima*, en ese llamado del Maestro Ananías por “meterle más espectáculo”, está conformado no sólo por los elementos acrobáticos, la destreza corporal o la agilidad en el uso de las armas. Ese “meterle más espectáculo”, es un llamado también a su sonoridad, construida propositivamente para estimular y acompañar el duelo entre

¹⁰⁴ Mazamorrero, 24 de enero de 2013.

contendores e impactar en los oídos de los espectadores, como un elemento para persuadir, intimidar o causar asombro, cargado de matices, vibraciones y alternancias, para las cuales, tal vez, ni el propio lenguaje culto ofrezca denominaciones: ¿rastrillar, zumbar, chistar, arrear, despabilar, sobar, restregar, pizcar, rascar?

La propia manera de definir el hecho escénico en los ámbitos de la formación del artista teatral en los programas universitarios, recalcan muchas veces un carácter visual del espectáculo, o el ambiente sonoro estaría enfatizado en el propio uso de la palabra (en un teatro dramático) o en el diseño sonoro *para* la escena. ¿Pero esta perspectiva de que es el propio espectáculo, desde su centro, que está generando el clima acústico? ¿Y esta forma de expresión sonora que hasta parece huir de definiciones de “música”?

Incluso, estas reflexiones nos pueden llevar a la siguiente pregunta: ¿Cuál es el centro de la composición? ¿es el movimiento de los cuerpos o cierta lógica se podría invertir para pensar, *desde otra escucha y percepción, que es el sonido de los machetes quien en su potencia llama, acaricia, palpa, estremece o retumba en los oídos?*

- Esta peinilla canta, óigala –dice. Y suelta un golpe con la uña del dedo índice contra el plan de la peinilla... Pliiiiiinnn...!.

-Cuando el adversario siente la peinilla como si sintiera un espíritu –agrega el hombre. Se emociona. Y respinga como animal toreado.

-La sangre se calienta –concluye Ananías Caniquí, de 62 años, quizá el último de los viejos maestros del norte del Cauca en el arte de manejar el machete. (NAVIA, 2004).¹⁰⁵

Este llamado hacia la música del Maestro Ananías, en el que invita a *oír el canto de la peinilla*, puede ser entendido dentro de su búsqueda de artista escénico *curioso* (LIMA SANTOS, 2014¹⁰⁶) y su propia inclinación hacia el violín y las músicas tradicionales de su región, pero también como una herencia ancestral en que lo sonoro, lo rítmico, la polifonía manifiesta en las interacciones de lo musical y la plasticidad de los movimientos, el reconocimiento de la diversidad de elementos de la naturaleza (animales, objetos, seres), la creencia en los espíritus de los ancestros y otras realidades que pueblan la tierra, hacen parte de una cultura de matriz africana que se *coloca en escena*.

¹⁰⁵ NAVIA, 2004. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1539782>

¹⁰⁶ Respecto a este término la directora y pedagoga teatral Maria Thais (2014) se refiere al “espectador curioso” como una actitud creativa de “aquel que se dispone a ver-oír al otro” y que, en el caso del espectador, es considerado como otro creador de la escena.

De tal manera, tal vez no se trate de decir que la *grima* sea *una música*, sino que, desde una perspectiva de los estudios etnomusicológicos (BLACKING, 2007; SEEGER, 2008; PINTO, 2001) y de una atención a importantes referencias para el estudio de las músicas de matriz africana (KUBIK, 1979, 2008; TRACEY, 1971, 1983; BLACKING, 1967; KIRBY, 1933, 1934), se muestra latente que la *grima* puede ser considerada no sólo una práctica corporal, sino también sonora, que tiene una fuerte presencia en el espacio no sólo por la precisión de los cuerpos, el diálogo o duelo creado entre ellos, sino también por la creación de una atmósfera sensible en el campo de la audición, medida con extremo cuidado, en la escogencia de la calidad acústica de los instrumentos (herramientas o armas), así como la técnica y el cuidado en el impacto entre ellos. A esto se le debe sumar, claro está, el acompañamiento de los instrumentos musicales (violín, tambores, guitarra, guacharaca), así como las narraciones del maestro sobre el juego, los cantos, los versos; las voces, comentarios y gritos del público; y el propio sonido de los cuerpos en su caminar o roce con el suelo, creando una atmósfera sonora que impregna identidad a una práctica ancestral e interviene el territorio, el paisaje y los diversos espacios donde ocurre, reviviendo las memorias de una lucha y una tradición en los oyentes.

*El machete corta, separa, divide,
hiere, profundiza, penetra,
¿Machete es voz masculina, entonces?*

Pero, en el juego “esta peinilla canta”

*Y canta con su voz aguda,
tremendamente aguda,
ella no corta, no hiere, no rasga,
no penetra, no daña.*

*Ella insinúa, llama, atrae,
seduce, crea artimañas.*

*Ella se mueve suave,
liviana y de sorpresas rápidas.*

*En círculos, como meneando caderas,
con la malicia en el filo de sus labios,
como acomodando su collar en el cuello,*

*como una estocada en sus pechos,
como remachando con sus ancas.*

*Ella insinúa, ella canta,
Su voz no corta, no rasga.
Ella se desliza,
su lengua/lámina palpa.
Ella zigzaguea,
su voz no corta, no rasga.*

*Con dieciséis pulgadas de largo,
empuñadura negra
y llamada de Águila Corneta,
parece descripción de curvas y medidas femeninas.*

*Ella no es machete macho de cortar caña,
Ella no es machete macho de rajar leña.
Ella es picardía y sensualidad en su brillo,
insinuación que podría rasgar si así lo quisiera.*

*Bombo macho y bombo hembra existen
dentro del mundo sonoro del Pacífico,
¿pero, entonces,
no hay aquí algo semejante?*

*Esta peinilla de dieciséis pulgadas canta,
con su voz de hembra
ella seduce, no corta,
ella encanta.
Con el repique de sus dieciséis posiciones de cruas
y su brillante lámina de metal,
alegra la fiesta,
ella despierta miradas
y hace respingar
como respinga el cuerpo de un animal*

cuando es toreado.



Maestro Ananías y su grupo, Festival Petronio Álvarez, 2015. Fotografía: Juan Guillermo Castaño.

La música como base para la composición escénica

Decía el Maestro Ananías: “Este arte es duro, pero lo bonito está en lo bravo, ¿no?”¹⁰⁷. Y se refería no sólo a la fortaleza física que es necesaria en muchos momentos del entrenamiento, sino a la exactitud con que son medidos muchos de los movimientos, en una coordinación rítmica y grupal.

Uno de esos ejercicios que el Maestro realizaba era contar con su voz *uno, dos, tres* y en este último pulso golpeaba un bordón contra el otro, mientras les pedía a los estudiantes que, en posición de ángulos (con las armas cruzadas al frente de la cintura)

¹⁰⁷ Maestro Ananías, 10 de enero de 2013, Mazamorrero.

realizaran un cambio de cuadro (cambio de pierna: si la derecha está adelante, entonces pasa a ser la izquierda la que esté adelante), como en un pequeño salto. Seguidamente decía “vamos bajando más” (doblando más las rodillas en el cambio de pierna). O les pedía que, también al compás marcado por el referido pulso *tres*, las parejas de contendores intercambiaran sus posiciones, yendo mediante un salto a ocupar el lugar del otro. Es decir, toda la estructura estaba pensada con una base rítmica que buscaba una organización grupal y una exactitud y plasticidad en los movimientos.

Continuaba el Maestro Ananías: “esto va siendo casi como la música, tener oído. Y eso se oye muy bonito esas penillas”, refiriéndose a cómo el impacto de las armas podría estar perfectamente acoplado con el canto o melodía de una fuga.

Haga de cuenta que es el mismo oído de la música. Eso es porque a usted le exigen una presentación. Sí, yo tengo todo, tengo mis músicos y el arte, también, eso lo hacemos, vale tanto... Bueno, entonces vamos a acordinar no solamente yo, sino que vamos todos a acordinar una voz bonita [que todo el grupo cante]. Eso se oye muy lindo entre diez, quince personas y la peinilla *plin, plin, plin*. Eso se oye muy lindo. Esta se puede decir que es primeras posiciones de reglamento, de sentido, que hay que meterle a la música. Los músicos para esto ahí mismo tienen salida del grupo o si son personas que todavía no les ha tocado hay que llevarlos a entreno a ver qué es lo que ellos van a hacer. (Maestro Ananías).¹⁰⁸

Refiere el Maestro Ananías un estrecho diálogo entre el quehacer musical y la ejecución de los movimientos, así como la propia inclusión del sonido de las peinillas como parte de la orquestación. En este juego rítmico, sonoro y corporal se exige una conexión cuidadosa si hay, incluso, otros músicos invitados a acompañar una presentación.

Y proseguía el Maestro Ananías: “Ahí hay una clase que empezamos, donde hay una disonancia que empezamos a cantar una *juga* que dice...” Y mientras se practicaba, cantaba y tocaba la siguiente fuga en su violín y el conjunto instrumental, se marcaba el pulso con los bordones:

Esta fuga la trové
 En los montes del Arao
 Que de palo hizo un rastrillo
 Pero de guadua hizo un violín

¹⁰⁸ Clase personal en El Circo, Mazamorrero, enero 10 de 2013.

La trajimos de Buenos Aires
La llevamos a Popayán
La trajimos de Buenos Aires
La llevamos a Popayán
Popayán norte del Cauca
Popayán es mi capital.

Ay dele golpe a la tambora
Que la vamos a romper...

Ay dele golpe a la tambora
Y es cuchamos el violón
De calabazo una tambora
Y de guacharaca una guacharaca

Dale golpe a esa tambora
Que se acabe de romper
Que en el monte hay un bejuco
Pa' volverla a componer.¹⁰⁹

Fugas compuestas por él mismo u otras personas de su comunidad, en la que resaltaba su propio carácter musical inventivo, de hacer un violín de un pedazo de guadua o de no temer darle con fuerza y alegría a una tambora en medio del baile o una presentación, porque si se llegara a romper cuentan con la capacidad de coger un bejuco del monte y arreglarlo.

¹⁰⁹ Composición del Maestro Ananías. Mazamorrero, enero 10 de 2013.



Maestro Ananías en su casa en Mazamorrero, 2013.

Se trata al machete como se trata a un amigo.

Si la peinilla canta, significa que ella tiene alma, que ella *tiene perspectiva*, que ella puede ser considerada como protagonista en la escena. O que ella puede ser un buen amigo del jugador. Y esto es clave dentro de una búsqueda de una ancestralidad y la relación con una visión de la música y las artes escénicas desde una matriz afrodescendiente.

En nuestro acercamiento a las músicas africanas, por ejemplo, podría relacionar las ideas de Andrew Tracey (2015), etnomusicólogo sudafricano, quien dice que la *mbira*, instrumento tradicional del grupo étnico Shona de Zimbabue, es un instrumento absorbente, que puede ser percibido como un buen amigo. Y cómo el tocar un instrumento como este cambia la forma en que se puede estudiar a África —y, en este caso, las culturas afrodescendientes—.

Cuando un jugador de mbira toca su instrumento, no lo está tocando para el mundo. No está tratando de complacer a la gente, ni está actuando. Lo que está haciendo es hablar con un amigo.

Le enseña a su amigo qué hacer, y su amigo le enseña qué hacer ... Para mí, una mbira es un instrumento vivo. Me sorprende cuando escucho todas estas cosas diferentes en mi forma de tocar. Esto no es porque esté tocando diferentes patrones sin saber lo que estoy haciendo, sino porque, a medida que le doy más a la mbira, obtengo más... Entonces, en términos simples, puedo decir que la mbira siempre está al frente, entregando los materiales al tocador, y el tocador va detrás, enfatizando estos y al mismo tiempo pidiendo más. ¿Qué más se puede decir de un instrumento así, sino que es un verdadero amigo? (Maraire, 1971 apud TRACEY, 2015 p. 128.).

El relato fascinante de Dumisani Maraïre, maestro de mbira en Zimbabwe, se refiere a la labor artesanal de un ejecutante que es absorbido por su quehacer hasta el punto en que el propio instrumento pareciera decirle por dónde ir, lo guía en un camino de descubrimiento y creación. Una relación tan estrecha que es denominada como una amistad. Una relación que no está dada en términos de “exhibición”, sino por el contacto íntimo entre el artista y el objeto, en el que este último se identifica como “instrumento vivo”.

Palabras semejantes pueden ser escuchadas del Maestro Porfirio, quien reitera que “no se puede hablar de libertad si no se habla de un machete”, es decir, un reconocimiento y exaltación de esta herramienta como cómplice y compañera no sólo dentro de su dedicación al arte de la *grima*, sino dentro de la configuración histórica del pueblo afrodescendiente y sus luchas de reivindicación.

Suave esos machetes para que el Maestro los escuche.

En un homenaje que realizamos al Maestro Ananías en diciembre de 2016, un año después de su muerte, subió al cementerio el grupo de discípulos de Mazamorrero, en compañía de los Maestro Porfirio, Rogelio y Donaldo. Ese día el grupo realizó un desfile y también se jugó a la *grima*. En algún momento el Maestro Rogelio, que estaba coordinando la actividad, dijo: “suave con esos machetes para que el Maestro los escuche”. Una expresión semejante puede ser notada en el video que el día del entierro del Maestro fue realizado por Luis Merino (YLANAVEVA CINECLUB, 2016), donde también el Maestro Rogelio le

indica a los alumnos, que jugaban *grima* muy cerca al féretro: “vamos a hacer un toque leve, para ver que el profe sienta sus alumnos, su sonrisa de él.”



Maestros Porfirio y Donaldo Ocoró. Mazamorrero, diciembre de 2016.

¿Qué sonido es ese que produce el choque suave de los machetes, que logra traspasar los límites de la muerte? ¿Qué sonido es ese que logra despertar incluso una sonrisa más allá de la muerte?

El relato del Maestro Rogelio, llamando a los alumnos a “hacer sonar lindo esos compases”, es el llamado a un sonido que tiene la capacidad de pasar entre mundos. El sonido rasga y se establece en un universo múltiple, donde el impacto de los machetes logra una comunicación por realidades diversas.

En esa consciencia de que el sonido tiene esa capacidad de transitar entre el mundo de los vivos y los ancestrales, es el canto del machete un eje transversal de una estructura escénica de un juego en el que se debaten los conocimientos legados por los maestros *antiguas*, los esfuerzos de las nuevas generaciones de jóvenes en aprender el arte y responder al compromiso de enseñarlo a aquellos que vendrán. Es decir, un pensamiento

estético y filosófico se vislumbra como una huella de una visión africana de la vida —y de la muerte—:

La visión de mundo africana parte del principio de la existencia de una conexión entre los muertos, los vivos y los que todavía están por nacer. Los tres elementos personifican la realidad de las interconexiones entre el pasado, el presente y el futuro, y esa visión de mundo conecta la vida espiritual con la existencia material. (WA THIONG'O, 2007, p. 29-30.).

Cuando el dramaturgo keniano Ngũgĩ Wa Thiong'o hace el llamado de una urgencia en la descolonización de la mente como un requisito previo para analizar los procesos creativos en África (WA THIONG'O, 2007) o llama la atención sobre la necesidad de liberar los procesos teatrales de aquello que él denomina como “el sistema general de educación burgués” (WA THIONG'O, 1986), es justo pensar que también nosotros, observadores e investigadores de las prácticas expresivas afrodescendientes necesitamos de una mirada y una escucha diferente de aquella moldada en una tradición teatral occidental. Necesitamos de una descolonización de la mente en nuestro oficio de espectadores/investigadores, que nos permita percibir *aquello que puede existir a pesar de su ausencia*, o que *está presente porque se sabe que vendrá*.

“La concepción de la vida, dentro de esos pueblos, es cíclica”, afirma Oliveira (2003, p. 111), estudioso de la cosmovisión africana. “La muerte es la disminución de la fuerza Vital, pero al nacer un niño la restituye. Al realizarse un rito funerario, se traslada la energía del difunto para la Fuerza Vital de la comunidad [...] Toda esa dinámica está centrada en el culto a los antepasados y a los ancestrales”.

Después del fin de la existencia visible, es el principio de inmortalidad que lleva al hombre “de regreso” a su comunidad, a través de los recién nacidos de la misma familia o en la masa de antepasados privativa del grupo social a que pertenece, configurando de tal forma la figura del ancestral, con la cual la sociedad mantiene relaciones privilegiadas (LEITE, 1995/1996).

De tal modo, si la *grima* es un enorme legado dejado por hombres y mujeres afrodescendientes que en el curso de su existencia visible crearon y transformaron, mediante complejos procesos de iniciación, una forma de entrenar el cuerpo, defender su vida y su libertad, así como contribuir con la armonía de la comunidad, ¿no es una dimensión ancestral la que se localiza como centro de una grande estructura escénica y pedagógica?

Ese principio ancestral es suficientemente amplio para incluir, además de los ancestros nacidos del hombre —los ancestros históricos— también las divinidades y hasta incluso el preexistente, pues que los datos de realidad indican que todos esos seres están indisolublemente conectados a la explicación del mundo y a la organización de la realidad, no obstante las diferencias de substancia. (LEITE, 1995/1996, p. 110).



Maestro Ananías, Mazamorrero, 2013.

Un universo que canta, resiste y re-existe

Canta la peinilla canta,
encantando y recontando,
sonando y re-existiendo,
erigiendo en el escenario de las representaciones
un canto que no es el de la racialidad occidental
o las huellas del poder colonial,
que históricamente ha dado adjetivos al color de piel

de las manos afros que la empuñan,
 asociándolas a “la maldad, lo infernal y demoníaco,
 lo siniestro y malvado, lo perverso y satánico,
 además de los calificativos de
 haraganes, perezosos y sucios [...] asesinos,
 asaltantes de caminos y malhechores” (ALBÁN, 2006, p. 71-72)

Y no sólo la peinilla canta contando hazañas y derrotas,
 canta el bordón cuando atisba *remaches* y *paradas*,
 canta la palabra en la picardía de narraciones y versos
 o de códigos secretos, nombrando *defensas* y *estocadas*,
 cantan las propias canciones en sus torbellinos y fugas,
 canta el Maestro en la forma liviana de sus pasos
 y en sus *ataques* de amplitudes y artimañas.

Como si hasta la banca en la entrada de la casa de Yema cantara,
 como si el mismo estuche del instrumento también cantara,
 como si el Maestro, mientras golpea las cuerdas de su violín
 se paseara con su arco en *diagonales*, *tajos* y *caídas en cuarta*,
 lo mismo como si paseara el machete por su cuerpo en *transversales*,
 lo mismo como si fuera la tarde que los cobija *cayendo a tierra*,
 lo mismo como si fuera los árboles que los observa con sigilo
 en *tiros de tijera*, *posiciones de bandera* o *ángulos hacia arriba*.

Canta la propia *grima* con las muchachas aprendices y maestras,
 cantan los maestros cuando se reúnen y reviven historias,
 como si el universo entero cantara,
 como si el juego fuera, en realidad, un reflejo de un mundo,
 en la que de “todo habla”, todo nos enseña,
 cual en la vieja África (HAMPÂTÉ BÂ, 2003, p. 31),
 como si el juego y su *malicia* primordial,
 realmente fueran un entrenamiento o clave
 para descifrar los significados de la existencia.



Anafías Caniquí, Festival Petronio Álvarez, Cali, 2015. Fotografía de Juan Guillermo Castaño.

9. LA MALICIA Y EL RÉGIMEN DE REPRESENTACIÓN.



Contramaestra Yemarli y su hijo Jhon Hanner, en presentación en el Colegio de Mazamorrero. 6/03/2020.

De un “teatro de convención” a la malicia en el juego.

Conocí al Maestro Ananías la noche de un viernes del año 2003. Y tal vez debí comenzar esta tesis por este relato, pero, muchas veces, visitar cosas del pasado requiere de una mayor complejidad para entender, con más elementos, acontecimientos que han sido definitivos para uno como artista en su formación —o porque, como decía el propio maestro, “lo mejor de este juego está atrás”, seguramente aludiendo, también, a una concepción de circularidad en el tiempo, en los procesos pedagógicos y en el propio juego de la *grima*—. El Maestro Ananías llegó a Cali en compañía de dos de sus principales discípulos: Porfirio Ocoró y Joséir Caniquí. Yo estaba trabajando como actor en el proceso de montaje de la obra *El Condenado por desconfiado*, con la Corporación Teatro del Valle¹¹⁰.

¹¹⁰ Que más adelante pasó a llamarse Laboratorio Escénico Univalle.

Tal vez era la primera vez que el Maestro Ananías visitase una universidad para mostrar su conocimiento de la *grima*. Del otro lado, era la primera vez, también, para un grupo de actores, culminando su proceso formativo dentro del Programa de Licenciatura en Arte Dramático, que teníamos como profesor de entrenamiento corporal a un maestro campesino afrodescendiente. El valor de aquel hecho, por lo tanto, sobrepasaba la realización de un simple “taller” y se propuso en mi mente de joven actor con una inquietud profunda, incluso, por las referencias a los libros de Stanislavski (2007, 2009), que nos acompañaban en nuestra formación, en la que actores rusos se formaban con el arte de la esgrima y hay aquí en nuestros valles y montañas colombianas también un tipo de esgrima, venido de comunidades afrodescendientes!

El Maestro Ananías había viajado varias horas desde su natal Mazamorrero, cogiendo una chiva que lo llevaría al municipio de Santander de Quilichao y, posteriormente, un bus hasta Cali. Él había sido invitado como preparador corporal durante el proceso de puesta en escena de *El condenado por desconfiado*,¹¹¹ comedia en verso escrita por el célebre autor del barroco español Tirso de Molina (1579-1648), dirigida por Alejandro González Puche y Ma Zhenghon, directores del Laboratorio Escénico Univalle.

En nuestro montaje de esta obra, pretendíamos relacionar el Teatro del Siglo de Oro Español (comprendido entre los siglos XIV y XVII) con la cultura popular colombiana, específicamente la cultura negra del Pacífico Colombiano¹. Esta es la región del país con mayor concentración de población afrodescendiente, por ser, desde el siglo XVII, mira del imperio colonial español que, de forma forzosa y violenta condujo a sus densas y húmedas selvas² cientos de mujeres y hombres esclavizados de origen africano para trabajar en minas de oro (BARONA, 1995; OSLENDER 2011). La fusión entre los versos del Siglo de Oro y la cultura afrocolombiana del Pacífico fue posible, como explica Alejandro González (2012, p. 93), “debido a las semejanzas detectadas entre estos universos culturales, en elementos como el lenguaje, la versificación y la espiritualidad. En el Pacífico colombiano continúan vivas ancestrales tradiciones españolas como el romancero, la loa, la décima y los dichos populares.”

¹¹¹ La obra, una adaptación española de *El Libro de Job*, donde Dios y el Diablo hacen una apuesta sobre la verdadera fe de un devoto ermitaño llamado Paulo, contraponen las historias de Enrico, un famoso y cruel villano que consigue en el último momento de su vida pedir perdón y merecer la salvación, y la de Paulo, un monje ermitaño, desconfiado y arrogante que es condenado al infierno por exigir a Dios una respuesta sobre su destino y poner en duda su piedad. Diferente de la mayoría de las obras de la época, los personajes de *El condenado por desconfiado* no son reyes ni nobles, sino que es protagonizada por un monje, un bandido y una prostituta. (GONZÁLEZ, 2007, 2012, 2014).

Apoyados en la idea de un “teatro de convención”, propuesto por V. Meyerhold (1874-1940), en que “las indicaciones escénicas del autor son para el director simplemente una necesidad técnica de la época en la que escribió la obra” (MEYERHOLD, 1992, p. 176), el objetivo de este proceso de puesta en escena era que el espectáculo se construyese “cual si fuera una obra de teatro popular colombiana” (GONZÁLEZ, 2014, p. 250), aprovechando la posibilidad que la obra ofrecía de encontrar “personajes y debates vigentes en las comunidades afrocolombianas” (p. 250) e introduciendo en el espectáculo músicas tradicionales del Pacífico Colombiano, que los propios actores interpretábamos, así como luchas con machetes, fragmentos de versos tradicionales y formas prosódicas de la literatura oral afrocolombiana.

Para alcanzar estos propósitos de la puesta en escena, realizamos talleres con importantes maestros afrocolombianos de la Región Pacífico¹¹². Además del Maestro Ananías Caniquí, contamos con la presencia del Maestro José Antonio Torres “Gualajo”¹¹³, célebre intérprete y compositor de las Músicas de Marimba del Pacífico Sur¹¹⁴. También, tuvimos un encuentro muy importante con el Maestro Carlos Rodríguez “El Diablo”, uno de los últimos detentores de la tradición oral de las “Décimas Cimarronas”.¹¹⁵

¹¹² Localizada al occidente de Colombia, limitando con el Océano Pacífico, comprende los Departamentos de Chocó, Valle, Cauca y Nariño.

¹¹³ El Maestro “Gualajo” mereció diferentes reconocimientos, entre los cuales es posible destacar: Premio Vida y Obra (2013), otorgado por el Ministerio de Cultura; Mejor Intérprete de Marimba en el Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” (2005 y 2006) y el reconocimiento como el Rey de la marimba, en el Festival de la Marimba (2008).

¹¹⁴ Esta expresión sonora, cultivada en los litorales del Pacífico colombiano y el norte de Ecuador, es reconocida por la UNESCO desde el año 2015 como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. El formato instrumental del “conjunto de marimba” incluye a la *marimba*, *bombos*, *cununos* y *guasá*. De fuertes raíces africanas, conformada por una amplia diversidad de ritmos entre los que sobresale el *Currulao*, caracterizado por la presencia de sesquiálteras (simultaneidad de compases binarios y terciarios), acompañamiento polirrítmico de tambores y una polifonía de voces lideradas por las mujeres *cantaoras*. (SEVILLA, 2008; PORTES DE ROUX, 2009; ALVARADO, 2013)

¹¹⁵ Principal expresión de la oralidad y de la cosmovisión de las comunidades afrodescendientes en la Región Pacífico, creada a partir de la métrica y estructura de la “décima espinela”, tradición poética de origen español que es conformado por diez versos, pero que en la cultura afro de la Región Pacífico es compuesta por 44 versos. (PEDROSA, VANÍN y MOTTA 1994). “La décima inventada por Espinel, se componía de diez versos octosilábicos, que riman en su primera parte 1-4-5 y 2-3; en la segunda 6-7-10 y 8-9, dando nacimiento a un estilo literario, que más adelante Félix López de Vega y Carpio bautizó como ESPÍNELA, en alusión directa al apellido de su creador. [...] Al no tener acceso a la escritura [el pueblo afrodescendiente del Pacífico Colombiano] convierte la décima en una herramienta para referir los hechos más relevantes de su mundo de marginalidad planteando así una especie de resistencia literaria, que da nacimiento a lo que se conoce como: DECIMAS CIMARRONAS, que contenían el espíritu de rebeldía que tuvo como génesis.

A diferencia de la exquisitez y de la rigidez métrica de la décima Espínela, la nuestra se compone de cuarenta y cuatro versos de los cuales los cuatros primeros conforman la llamada “Glosa primera”, “redondilla” o también “Glosa Mayor”, que constituye la esencia de la décima. Los restantes cuarenta versos se distribuyen en “cuatro pies” redondeados cada uno con los versos de la glosa primera. Convirtiéndose en la parte principal de la décima, ya que de ahí se deriva el desarrollo como tal del mensaje que se pretende proyectar. Los otros cuarenta versos, se reparten en cuatro grupos de estrofas en cada una de las cuales ordenadamente se repite un verso de la Glosa mayor. Así el primer verso de la Glosa mayor se repite o es el último verso de la primera estrofa; El segundo verso a la terminación de la segunda estrofa; El tercer verso a la tercera y el último verso a la terminación de la cuarta y última estrofa.

La participación de aquellos destacados maestros de la cultura afrocolombiana permitió, no solamente alcanzar los propósitos de la puesta en escena de relacionar el teatro del Siglo de Oro con la cultura del Pacífico colombiano, sino que propició un acercamiento estético, pedagógico y cultural a los universos expresivos de matriz africana, desde diferentes materialidades sonoras, vocales y corporales que interactuaron en el proceso de construcción del espectáculo.

Sin embargo, en el proceso de puesta en escena de *El condenado por desconfiado*, si bien buscábamos establecer conexiones entre tradiciones teatrales y estéticas de varios continentes y culturas¹¹⁶, primaba un régimen de representación dentro de una visión del teatro dramático occidental. Mientras nosotros como actores estábamos representando los duelos con machete utilizando los conocimientos técnicos aprendidos con el Maestro Ananías, lo que ocurre realmente en el juego de la *grima* de este maestro va por un régimen muy distinto, pues, como hemos resaltado, no hay en dicha práctica una partitura corporal o coreografía previamente estructurada y que determine, de manera preestablecida, un “inicio, desarrollo y desenlace” de la acción. Ni siquiera cuando el Maestro Ananías propone la realización de un drama, así haya un desenlace previsto en la historia, en la que un determinado personaje muere o es derrotado, la forma como dicho duelo es ejecutado obedece a una construcción que se da en ese momento específico de la “representación”.

Si la idea de un “teatro de convención” elaborada por Meyerhold sustentaba la puesta en escena de *El condenado por desconfiado*, lo interesante es que ella puede servir como un detonador o una “muleta”¹¹⁷, en la metodología propuesta por Roy Wagner, (2010, p. 36), para el antropólogo “producir significado en el ámbito de su propia cultura propia” —en este caso, nuestra propia formación y experiencia en el teatro—, con el fin de formar una “extensión o superestructura, construida sobre y *con* aquello que él ya sabe” (p. 36, cursiva del autor). De tal modo, si la labor de un antropólogo, como dice Wagner, emerge de un acto de “invención”, mediante el “uso que hace de significados por él

Según los prestigiosos investigadores Pedrosa y Vanín (1994:11 y 12) tratando de catalogar la oralidad del Pacífico Sur Colombiano, sostienen que según su temática, las décimas Cimarronas pueden clasificarse en: ‘Décimas a lo humano’, ‘Décimas a lo divino’ y ‘Décimas de Argumentos’”. (RODRIGUEZ, 2010).

¹¹⁶ A la referida conexión entre el Siglo de Oro y la cultura afrodescendiente del Pacífico Colombiano, se debe resaltar en la interculturalidad presente en esta puesta en escena el propio origen y formación de los directores escénicos: uno colombo-español y otra china, formados en la tradición teatral rusa (discípulos de Anatoly Vassiliev y Pyotr Fomenko), trabajando al lado de jóvenes actores colombianos, varios de ellos afrodescendientes.

¹¹⁷ “Para demostrar de qué modo un antropólogo obtiene su comprensión de otro pueblo, es necesario percibir que la cultura es una “muleta”. La relación que el antropólogo construye entre dos culturas —la cual, a su vez, cosifica esas culturas y en consecuencia las “crea” para él— emerge precisamente de ese acto de “invención”, del uso que hace de significados por él conocidos al construir una representación comprensible de su objeto de estudio.” (WAGNER, 2010, p. 36).

conocidos al construir una representación comprensible de su objeto de estudio” (p. 36), ¿de qué manera la idea de un “teatro de convención” puede auxiliar, así sea parcialmente o por contraste, en el entendimiento de la propia “teatralidad” o régimen de representación existente en la *grima* del Maestro Ananías?

En las ideas del director ruso “el espectador, como colocado frente a un cuadro, no debería olvidarse que el actor representaba y, del mismo modo, el actor jamás podría olvidarse que tenía a su lado escenografía, objetos y público.” (LIMA SANTOS, 2002, p. 45). Esta postura pretendía contraponerse al naturalismo del Teatro del Arte, teniendo en cuenta que:

Su principio fundamental es la exacta reproducción de la naturaleza. Tanto como sea posible, todo en la escena debe ser verdadero: techos, cornisas modeladas, chimeneas, papeles de pared, puerticas de horno, conductos de ventilación, etc. Vemos una cascada en escena, y la lluvia que cae es hecha de agua verdadera. (MEYERHOLD, 1907¹¹⁸, apud LIMA SANTOS, 2009, p. 197)

Como podemos notar, en los postulados del naturalismo se encuentra la intencionalidad de un proyecto que busca una “verosimilitud de la vida”. De manera que, además de estos elementos de la escenografía, la crítica de Meyerhold se dirigió al propio trabajo del actor:

El maquillaje de los actores es siempre *excesivamente típico*. Todos son rostros vivos, tales como los vemos en la vida. Una copia exacta. Evidentemente el teatro naturalista considera el rostro como el principal medio de expresión de las intenciones del actor y, consecuentemente, no tiene en consideración todos los otros medios de expresión. El teatro naturalista no conoce los encantos de la plástica, no obliga sus actores a que ejerciten sus cuerpos y, cuando abre una escuela, no comprende que la educación física debe ser la materia principal [...] Se acuerda siempre de la perfección en el maquillaje, pero jamás de las posturas o movimientos rítmicos [...] no supo ni sintetizar ni estilizar [...] se limitó a fotografiar. (MEYERHOLD, 1907¹¹⁹, apud LIMA SANTOS, 2009, p. 199)

Los planteamientos de Meyerhold le llevaron a considerar, incluso, al espectador como otro creador dentro de la composición escénica. “En el teatro, el espectador es capaz de agregar con su imaginación lo que permanece alusivo. Muchos son

¹¹⁸ MEYERHOLD, Vsevolod. Sobre la historia y la técnica del teatro (1907). “Publicado por la primera vez en 1908 en la colección *El Teatro: Libro del Teatro Nuevo*. San Petersburgo, Ediciones Chipóvnik. Meyerhold comenzó a escribir este artículo en el verano de 1906”. (LIMA SANTOS, 2009, p. 185)

¹¹⁹ Ibid.

atraídos para el teatro precisamente por ese Misterio y por el deseo de descifrarlo.” (LIMA SANTOS, 2009, p. 200)

Al pensar en estas ideas de Meyerhold, es posible percibir cuánto de ellas pueden ser alusivas para el acercamiento a los principios que rigen una composición como la del Maestro Ananías, en la que el espectador también es entendido como *otro creador*. Igualmente, la “estilización” es un factor fundamental, en la amplia exploración de posibilidades expresivas con el movimiento y las armas, y en la manera de simbolizar luchas históricas de resistencia. Como afirma Meyerhold:

No entiendo por ‘estilización’ la reproducción exacta del estilo de una determinada época o acontecimiento, como hace el fotógrafo con sus fotos. Para mí, el concepto de estilización está indisolublemente ligado a la idea de convención, de generalización y de símbolo. ‘Estilizar’ una época o un hecho significa dar, a través de todos los medios de expresión, la síntesis interior de esa época o de ese hecho, reproducir los trazos específicos ocultos de una obra de arte. (MEYERHOLD, 1912¹²⁰, apud LIMA SANTOS, 2002, p. 35)

En esa intención de una “estilización” es necesario, sin embargo, reconocer que ella está ligada a las propias búsquedas de Meyerhold en los teatros antiguos y en tradiciones teatrales de fuerte carácter popular como la comedia del arte, así como su propia formación musical. Y en ese sentido, poder percibir puntos de contacto con la práctica de la *grima*, como evento público, popular, apta para habitar espacios abiertos como una plaza, un parque o una calle.

Y, sin embargo, siguiendo las reflexiones de Meyerhold, surgen algunos cuestionamientos importantes al momento de pensar los principios y modos de composición utilizados por el Maestro Ananías. En primer lugar, siendo la *grima* una práctica que es *al mismo tiempo* juego y lucha, en la cual es difícil determinar los límites de si aquellos que disputan con un machete se están entrenando para una batalla (“defensa personal”) o se trata de un juego que “pone en escena” la lucha histórica del pueblo afrocolombiano, el uso de categorías como “ficcional”, “representación” o, inclusive, “realidad”, merecen ser usadas con extremo cuidado. Como fue dicho en el trabajo de maestría:

[...]en sus “espectáculos” no están “representando” un guerrero, sino que ellos tienen “una doble naturaleza”, la de guerreros y artistas. Sus presentaciones, así como los relatos del Maestro Porfirio enfrentando al policía o la participación de los hombres caucanos que viajaron a la Guerra con el Perú, podrían ser pensados en

¹²⁰ MEYERHOLD, Vsevolod. *Historia y Técnica del Teatro*. In: *Sobre el Teatro (O Teatre)*, S. Petersburgo, 1912, p. 8.

esos términos: ¿Qué es lo que entendemos por “verdad en la escena”? ¿Hasta qué punto es posible hacer una distinción entre “vida real” y “juego?” (MUÑOZ, 2014, p. 110)

Esta es la razón por la cual, al acercarnos al estudio de la *grima* y, en particular al estilo enseñado por el Maestro Ananías, que tiene una fuerte intencionalidad “escénica”, es necesario el reconocimiento de *otro régimen de representación*. Si bien hay “conexiones parciales” (STRATHERN, 2004) que podemos tejer desde la práctica teatral, también es necesario darle paso a una mirada/escucha basada en una *lógica diferenciada* (ABID, 2004):

A partir de la idea de que existe otra lógica reinante en el universo de la cultura popular, responsable por formas diferenciadas de relacionarse con lo sagrado y lo profano, el tiempo y el espacio, los saberes y la naturaleza, defendemos señalar que esa lógica escapa de las categorías de análisis provenientes de la racionalidad occidental-cristiana predominante en la modernidad. Estas categorías le dan valor al encuadramiento de la realidad en las relaciones de causa-efecto, en la temporalidad linear, en la verificación analítica, y, lidian con lo enigmático, en el sentido de volverlo tangible, palpable, demostrable. En fin, una racionalidad que, desde el pensamiento cartesiano, se incumbe en la tarea de descifrar todo, desvendar, delegando a lo que resiste a esta categorización, la condición de no-existente. Lo inaprensible pasa a ser, entonces, a partir de esa racionalidad, inexistente. (ABID, 2004, p. 57)

En ese camino hacia el entendimiento de otro modo de pensamiento que configure el quehacer “escénico”, es el concepto de malicia, no sólo un elemento detector de una manera particular de jugar, sino también de una vía hacia la creación de códigos que trascienden el propio dominio técnico del juego y se trasladan a la propia composición y la labor que pretende depositar en el espectador. Es decir, en la *grima* del Maestro Ananías, la malicia se instaura, por tanto, como la propia metodología de trabajo para una “escena” con características *diferenciadas*.



Maestro Ananías y discípulos en entrenamiento, Mazamorrero, 19/12/2013.

La malicia como tejedora de mundos

Entendí un poco más claro el concepto de malicia cuando, en una conversación con los alumnos de Porfirio, Andrés Felipe, uno de sus alumnos, me dijo: “La malicia es algo que el cuerpo se acostumbra a ser más rápido, más ágil.” Más adelante, relacioné esta explicación, con otra dada por el Maestro Ananías, ya no en el ámbito del juego, sino de una situación de la cotidianidad. Yo necesitaba ir hasta otra vereda para buscar la *chiva* que me pudiera llevar hasta Santander. Le pregunté al maestro, queriendo ser prevenido de algún peligro o contratiempo, que por cuál camino era mejor irme. “Está muy bien preguntar”, creo que fueron sus palabras, explicándome que era muy importante “tener esa malicia”. Esa actitud de atención y vigilancia *frente a los caminos*, de “estar atento” y analizar las cosas, fue complementada, en otro momento, por el Maestro Porfirio: “Para mí la malicia es desconfiar, es desconfiar, no ser confiado uno, esa es la malicia” Y añadió un

ejemplo: “Porque uno vio algo que se movió y ya uno está activo. Entonces la malicia para mí es esa. Desconfiar y mantenerse activo. Mantenerse como el conejo.”

Así, esa “agilidad en el cuerpo” de la que habló Andrés Felipe, es una estrategia dentro de la propia ejecución del juego y también de la vida. Alberto, otro de los más destacados alumnos de Porfirio, también nos relata:

Para mí la malicia es la malicia que cuando uno tiene con las personas, ¿no?, que uno no puede confiarse de toda persona, uno ve una persona y que como vio tal cosa, no, no me confío en... tengo mi malicia y quedármele de lejitos. Si va a jugar en el juego, para la *grima*, lo primordial que yo digo es la malicia, ¿por qué? porque en la malicia se basa todo, que si por ejemplo yo voy a jugar con un man, si me le meto de una, o si yo no le analizo el juego, no le analizo las vainas, pues, estoy ahí... estoy enredado yo, entonces para eso sirve la malicia.... Ir jugando de lejitos e ir estudiándolo primero y ahí sí veo cómo me le puedo igualar, cómo no, eso, para mí es la malicia. (Alberto, discípulo del Maestro Porfirio).¹²¹

Esta misma actitud de alerta frente al contendor, de analizarlo y de “estar listo” para defenderse o correr, también es resaltada por una de las alumnas del grupo del Maestro Porfirio:

Para mí la malicia es tener esa agilidad de saber que en cualquier momento el maestro me va a hacer un tiro y que tengo que sacarlo, no dejarme pegar. Y ser malicioso en cualquier momento, que uno no sabe qué le pueden estar preparando. (Luz Dary, alumna del Maestro Porfirio)¹²²

Y Alberto remata: “hasta para uno dar la mano tiene que tener malicia.”

¹²¹ Vereda San Francisco, 29/11/2013.

¹²² Vereda San Francisco, 29/11/2013.



Maestro Porfirio y su Contra maestro Alberto, vereda San Francisco, 28/11/2013.

Ahora bien, teniendo en cuenta que el concepto de *malicia* es definidor de una manera especial y elevada de jugar, tocar un instrumento, manejar un arma, “estar atento”, tener una agilidad corporal o saber entrelazar hábilmente los diferentes elementos que conforman un sistema expresivo tan elaborado, como el propuesto por el Maestro Ananías, es necesario señalar dicho concepto como un factor central al momento de estudiar y analizar la propia estructura del juego de la *grima* y su régimen de representación.

Llama la atención, sin embargo, que este concepto esté presente, también, en otras formas expresivas de matriz africana, como la Capoeira Angola. A este respecto, Edilson Manoel de Jesus, discípulo del Maestro João Pequeno, define así la malicia: “La malicia es lo que usted aprende de bueno o de malo y deja para usted guardada... cuando usted ya usó todo lo que usted tenía, allí usted usa la malicia... en la rueda de capoeira o en la vida” (ABID, 2004, p. 122). El maestro “Néstor Capoeira” (Nestor Sezefredo dos Passos Neto) amplía sobre este concepto, definiendo la malicia como una “ética y filosofía

alternativa, negra, mulata, brasilera, marginal” (PASSOS NETO, 2011, p. 22), dándole un reconocimiento como un saber “no racional”:

- La malicia: a veces también llamada de filosofía de la capoeira” por los capoeiristas, es el “saber” que el capoeirista va adquiriendo a través de los juegos, con diferentes personas, en diferentes ruedas, a través de los años. Es un “saber” que es aprendido por el cuerpo, y del cuerpo se desborda para la mente, y para el “espíritu” (por lo tanto es un *saber corporal*, y no un saber racional que se aprende con la mente, por ejemplo, al estudiar un libro). (PASSOS NETO, 2011, p. 31).

Se puede decir, entonces, siguiendo la reflexión del Maestro Néstor Capoeira, que la malicia es una especie de *sabiduría en acción*, donde el cuerpo es más importante que el intelecto. Con todo, este mismo autor presenta un detalle muy importante en la definición del concepto de malicia y su relación con los procesos de transmisión:

Para existir realmente la transmisión de la *malicia*, de los fundamentos y de la *mandinga*, desde los más expertos hasta para el alumno iniciante; así como la transmisión del axé (la fuerza vital) de la capoeira; es esencial la convivencia con los *Viejos Maestros* que en mi juventud -1960s- eran Bimba y Pastinha, y otros; y, hoy en día, -2011-, son los maestros de más de 70 años de edad como Leopoldina (recientemente fallecido), João Grande, y João Pequeno. (PASSOS NETO, 2011, p. 34).

Con relación a esto, no se puede evadir la necesidad imperiosa de convivir con un viejo Maestro para poder comprender los “secretos” de determinado estilo de juego. Es imposible, por ejemplo, reducir la sabiduría de un viejo maestro a un libro o un documental y pretender que allí está todo su conocimiento. Dichos materiales pueden llegar a ser una ayuda en el proceso de registro o difusión del saber, pero el proceso formativo que se da entre el encuentro personal y profundo entre un maestro y un discípulo, que este último ha tenido que realizar durante varios años, es esencial.

Otro elemento que merece ser resaltado en el estudio del concepto de malicia y la manera como se articula con el régimen de representación presente en realización del juego de la *grima*, es el dado por Zonzon (2014), también en el ámbito de la Capoeira Angola, reconociendo que la malicia es el “fundamento” o la esencia de la práctica, el “arte del engaño o la simulación” (ZONZON, 2014, p. 46). A este respecto, esta autora añade: “La malicia se origina directamente en la ancestralidad africana, siendo reactivada por los

elementos del ritual de la rueda de personas y por la disponibilidad – de cuerpo y alma – propiciada por la enseñanza iniciática.” (ZONZON, 2014, p. 66). Así, es importante resaltar, cómo el concepto de malicia se entrelaza con un reconocimiento de “huellas de africanidad que aparecen en los ámbitos expresivos de la cultura negra en Colombia.” (FRIEDEMANN, 2000, p. 544). De modo tal, que podemos señalar el concepto de malicia como elemento central de un análisis encaminado, también, a dar una atención a los universos estéticos y culturales de matriz africana.

El concepto de *malicia*, en ese sentido, extrapola una dimensión solamente estética, para instaurarse en un análisis atento a la historia y la cosmovisión del pueblo afrodescendiente. En este aspecto, apuntamos su estudio como revelador de una ancestralidad, “la expresión de un mundo posible” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 117) y unas características históricamente construidas sobre modos de lidiar con la adversidad, la opresión o la marginalización, así como de celebrar la vida, la integración y la comunidad. Igualmente, apuntamos su estudio como forma de revelar o traducir una manera particular de establecer las relaciones con el entorno, la naturaleza, el colectivo y los otros seres que habitan la tierra (vivos y no vivos, visibles y no visibles), habiendo una compleja interacción entre todas las cosas:

Por estar ligada al comportamiento cotidiano del hombre y de la comunidad, la “cultura” africana no es, por tanto, algo abstracto que pueda ser aislado de la vida. Ella implica una visión particular del mundo, o, más bien, una *presencia* particular en el mundo –un mundo concebido como un Todo donde todas las cosas están conectadas e interactúan. (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 183.).

El maestro “malicioso”, por lo tanto, es alguien que sabe y reconoce que las cosas interactúan, que aprende a descubrir y crear relaciones, que sabe que siempre hay un movimiento de “salida de Sí en dirección al Otro” (MAIA, 2015, p. 244), que sabe que la existencia es una consecuencia de estar en “relación con”, de “pertenecer a”. “Pertenezco, luego existo”, afirma Mukuna (2013, p. 11).

“Esté a la escucha”, relata el gran estudioso de la oralidad africana, Hampâté Bâ, como gran premisa para andar en un mundo donde “todo habla, todo es palabra, todo busca comunicarnos un conocimiento” (HAMPÂTÉ BÂ, 2003. p. 31). Una noción, por lo tanto, de un universo que “es todo integrado, una red en que afloran elementos conectados en proceso dinámico de interacción” (ROSA, 2013. p. 40). Otra racionalidad, diferente de un racionalismo cartesiano, que incluso “se pauta más por la conciliación de contrarios

(armonía conflictual que no escamotea los conflictos, sino que los coloca en relación dialéctica)” (CAFFAGNI, 2016, p. 231). Una racionalidad que no hace estrictas divisiones, tampoco, entre “cuerpo” y “mente”, entre la “expresión corporal” y una forma de pensamiento sobre el mundo o de un conocimiento sobre la naturaleza y el propio ser.

Siendo conocedor y manipulador, mediante el alto dominio de sus artes, de la “fuerza vital”, la “energía vital que está en todo y en todos, seres animados e inanimados” (SILVA, 2007, p. 25), el maestro “malicioso” es alguien que aprende a *abrir puertas*, a hacer relaciones muy rápidas y variadas entre los diversos elementos y estructuras que componen sus artes, y a materializar esos elementos y relaciones en su cuerpo, en su escucha, en los sonidos o, inclusive, en la atención que merecen “los secretos” que se mueven en la noche en la selva, como decía el Maestro Gualajo:

La otra magia que hay es que uno tiene que ir a la selva y ponerle cuidado a lo que se mueve en ella por las noches. Como en todas partes, en la selva por el día anda un personal y por la noche anda otro personal. [...] Porque la noche es una capa gruesa. Es la más gruesa que puede haber en el mundo entero. Ahí se mueven todos los secretos. (Maestro Gualajo. In: CONTO, 2016).

Lo soñado, lo contado, lo sonado y lo sufrido

Al percibir el régimen de conocimiento que atraviesa y sustenta los procesos de transmisión de la *grima* (MUÑOZ, 2014), el uso de códigos y compromisos que sólo desde un proceso iniciático en la práctica es posible de comprender en su complejidad, así como escuchar las narraciones de los juegos, en su lenguaje altamente cifrado y en una intencionalidad de establecer juegos entre palabras y en su relación con el movimiento, es factible pensar que en dicha poética el propio principio de *malicia* que acompaña la estructura entera del juego. El “pintar” un lance y ejecutar otro completamente distinto, como manera de engañar o sorprender al adversario, es un elemento de esta malicia. ¿Y hasta qué punto este principio de malicia, en su característica de “engaño”, no es también propuesto como principio de interacción con el espectador? ¿La idea de que “la vista es la que juega”, esencia de esa malicia que es necesaria al jugar, no puede ser, además, un elemento para anunciarle o recordarle al público que, como decía Meyerhold, no debe olvidarse que está colocado como “frente a un cuadro” en el que “el actor representa”, así

como el actor “jamás podría olvidarse que tenía a su lado escenografía, objetos y público”? (LIMA SANTOS, 2002, p. 45).

En el ámbito de las presentaciones, por ejemplo, el Maestro Ananías acostumbraba a realizar, en medio del juego, señas altamente codificadas a sus alumnos para indicarles una determinada jugada que quería que realizaran. Estos gestos incluían un movimiento de los ojos, un silbido o un leve movimiento de las manos, señalando un lugar del espacio o insinuando con sus armas una “parada” específica que le invitaba a realizar. En ese sentido, y trayendo una reflexión de la oralidad afrodescendiente del pacífico colombiano, más concretamente sobre la tradición de las Décimas, que mencionamos en páginas anteriores, podemos entender que el espacio social que se crea al alrededor de una presentación de *grima* puede ser entendido como un “mentidero” (ARBOLEDA, 2011, p. 331), que para hablar de las relaciones con el mundo mágico, la vida y la muerte, la historia local y nacional, utiliza un “lenguaje solapado” en la “transmisión de códigos emancipadores, de clandestinidades públicamente expresadas mediante consabidos” (ARBOLEDA, 2011, p. 331). En la *grima*, como en el análisis que hace Arboleda (2011) sobre las Décimas, se puede distinguir esa característica “astucia” y “capacidad beligerante para salir triunfante” (p. 328), mediante el uso de “un lenguaje solapado que ha fluido dinámicamente como sabiduría para el cuidado de la vida en condiciones adversas” (p. 331)

De tal forma, podemos apuntar, en diálogo con las observaciones de Arboleda (2011) sobre la oralidad del Pacífico colombiano, que la *grima* constituye, igualmente, una forma de construcción escénica-poética-sonora del pueblo afrocolombiano en la que “se funden indisolublemente *lo soñado, lo contado, lo sonado y lo sufrido*, como una totalidad que da sentido a la expresión diaria, trascendente y cósmica de la vida en los pueblos del Pacífico.” (ARBOLEDA, 2011, p. 328, resaltado del autor). Esta unión entre lo que se desea, anhela o se planea, como proyecto de vida, proyecto cultural o comunitario (lo soñado), lo que se narra, se escucha, de los antepasados o de los maestros (lo contado), lo que se escenifica o se compone de forma sonora y plástica (lo sonado) y lo que se lleva en el propio cuerpo como una historia de lucha, sobrevivencia y libertad de un pueblo (lo sufrido), se afirman como elementos significativos dentro del reconocimiento del régimen de representación y los principios de composición existentes en la práctica de la *grima* del Maestro Ananías y sus discípulos.

Como en los versos del gran decimero Benildo Castillo (Tumaco, Nariño, 1906-1994):

Una vez en un letargo
soñando que estaba muerto
me subí a los elementos
y anduve un rato paseando.

Yo conversé con la luna
que se hallaba en su aposento
hablé con todos los muertos
sin dificultad ninguna.
Pasé por una columna
donde estaba un dios fuajardo
y con él estuve hablando
por espacio de una hora.
Y vi a nuestra Señora
una vez en un letargo.

Después me fui conociendo
su aposento cerrado.
Llegué donde estaba el rayo,
el relámpago y el trueno
y vi la estrella de Venus
y la rosa de los vientos.
Conversé con San Alberto
y la Virgen del Consuelo
llegué a la puerta del cielo
soñando que estaba muerto.

Vi el palacio central
de los ángeles del cielo
vi a mi padre San Pedro
de rodilla en un altar.
Vi la corte celestial
y conocí los conventos.
Vi a Cristo Señor Nuestro
en un palacio de estrellas.

Y en una noche muy bella
me subí a los elementos

Y también al paraíso
que tuvo mi padre Adán.

Vi la corte de Abraham
y todos los artificios

Vi muerte, infierno y fuicio
y otros que estaban orando.

Vide a un padre consagrando
con la divina custodia

llegué a la puerta 'e la gloria
y anduve un rato paseando.

(MOTTA, 1997; VANÍN y Urrea, 1994; FRIEDEMANN, 1992).¹²³

¿Acaso en esta composición del Maestro Benildo Castillo se puede decir que corresponde solamente a un espacio de “ficción”? El ingenio literario en estos versos está amparado en una cosmovisión donde existe una cercanía con los muertos y donde la religiosidad, en fuertes procesos de sincretismo, hace parte del cotidiano. Como lo analiza Arboleda (2011), las categorías de “soñar, contar, sonar y sufrir” están imbricadas, sobrepuestas unas a otras. De lo que se hace necesario hablar es, en el caso de la *grima*, apoyados en esos rasgos de la oralidad afropacífica y en la estructura teatral polifónica propuesta por Meyerhold (LIMA SANTOS, 2002), de una *convención sonora, poética, corporal y plástica*, que habita la vida de las comunidades afrodescendientes, su territorio, valles y montañas, junto con *otros misterios* que también los habitan.

Al dotar al actor de múltiples recursos expresivos, Meyerhold pretendía capacitarlo para ser también, un instrumento polifónico.

Los entrenamientos físicos y vocales no pretendían la ilustración de la acción dramática, como tampoco podían ser explicados como un camino de automatización de la representación, en que el actor, mecánica y virtuosamente, se moviese. Al contrario, en el teatro de convención meyerholdiano, la formación del *actor-bailarín-músico-artistaplástico* pretendía volverlo sujeto, una voz autónoma capaz de generar,

¹²³ Motta presenta en su trabajo solamente la “cuarteta inicial” y las dos primeras estrofas de esta décima. A partir de una revisión de los trabajos de VANÍN y Urrea, 1994; FRIEDEMANN, 1992, que también hacen referencia a esta décima de Benildo Castillo. Incluyo aquí las dos últimas estrofas, siguiendo la lógica en la estructura de las décimas de que sus últimos versos corresponden a los versos de la “cuarteta inicial”.

por medio de su habla y de su movimiento, planos independientes que se comunicarían en la simultaneidad de la escena.

Y como vimos, el *actor-bailarín-músico-artistaplástico* tenía plena consciencia de las otras voces de la escena: los otros actores, el espacio escénico, la escenografía y los objetos, la música, la iluminación, etc. Y para construir una relación dialógica entre todas las partes de la puesta en escena, Meyerhold eligió un operador fundamental: el juego. (LIMA SANTOS, 2002, p. 115, cursivas de la autora)

No se trata de que el Maestro Ananías con el proceso de “teatralización” haya puesto el arte más fácil o le haya quitado su esencia de “recoveco”, de *malicia*, de astucia para encontrar mil formas de ataques y defensas con las armas. Lo que se descubre en ese proceso es el carácter creativo del *artífice* (SENNET, 2009), que está tan completamente comprometido con el material que produce, que le aporta su tiempo y sus ganas, de una forma tal que ese mismo material le llama a buscar, desde su espíritu creativo, múltiples posibilidades con la música, el cuerpo, los versos, la gestualidad, la acrobacia, las historias o los dramas.

En el ámbito deportivo, es un espíritu semejante al que acompaña una artimaña creativa como la de René Higuita con su “escorpión” en el estadio de Wembley, donde se deja de lado la sola efectividad atlética y se rompe con los parámetros, para darle un toque extremadamente personal y de “espectáculo”. Es, por otro lado, la complejidad con la que trabaja un músico como Piazzolla, el acordeón de Dominginhos, o la marimba del Maestro Gualajo en su “Currulao Corona”, que decía que su instrumento hablaba de los sonidos del agua, los ritmos de los mares o de los espíritus de la selva (VANÍN, 2014, p. 78; TORRES, 2013). Es la creación desde el detalle, la filigrana, el buscarle múltiples posibilidades —tal vez hasta intraducibles— desde lo sonoro, lo rítmico, lo musical, lo corporal, sin alejarse de un afán de “impactar en el pecho”, como me decía el maestro de música Alexander Cuesta Moreno.¹²⁴ Es, también, las búsquedas sonoras de Baden Powell en su guitarra. Son las intrincadas posiciones de una mano izquierda sobre las cuerdas del instrumento, mientras la mano derecha deambula o golpea con un sonido muy particular de realizar los ataques.

Es, también, la habilidad artesanal con la que trabajan, viven y reconstruyen su existencia en el litoral Pacífico colombiano “los negros expertos en bricolaje”, como dice el antropólogo Jaime Arocha (1993, p. 199):

¹²⁴ Escuchaba esta expresión de mi maestro de música Alexander Cuesta Moreno, haciendo referencia a que la calidad y precisión rítmica al tocar “se siente en el pecho” y cómo esa sensación es percibida también por el público.

En el litoral del Pacífico, no solo terremotos y maremotos cambian destinos sin previo aviso. También lo hacen las inundaciones, los incendios y los cambios cíclicos en las temperaturas del aire y del agua, por cuenta de la corriente marítima de El Niño. Y por si fuera poco, las caídas abruptas en los mercados internacionales de minerales preciosos, maderas, camarones y pescados sacuden la economía local y ocasionan sismos sociales de intensidad comparable a las de los naturales. Estando en lo que quizás sea el ámbito más incierto de Colombia, esa búsqueda de alternativas manipulando lo que ya se tiene, usando la intuición como brújula y el cacharreo como estrategia, encierra las claves del porvenir para los legatarios de la herencia africana.

Como en el caso de Rafael Valencia, un humilde tumaqueño afrodescendiente que, según Jaime Arocha (1993, p. 193-194), con un destornillador, tijeras de sastre, un soldador de plomo y a la luz de una vela, en una noche lluviosa logró desarmar y arreglar con precisión una cámara filmadora de tecnología alemana. Acto semejante al ingenio de los pescadores para arreglárselas frente a las dificultades de los cambios climáticos. O, trayendo esa idea a nuestro tema, a esa capacidad de “cacharreo”, como una “huella o memoria africana”, en la creatividad y diversidad que responde también un músico y maestro de *grima* como Ananías, para tramar soluciones, entrenar paradas y —aún careciendo de las herramientas más adecuadas— *tejer malicias* o encontrar instrumentos donde antes había tan sólo un pedazo de guadua:

Los franceses usan la palabra *bricoleur* para referirse al improvisador de artificios e inventor de soluciones que parecen imposibles, dado lo absurdo de los materiales e instrumentos que emplea. A diferencia del ingeniero, no parte de la conciencia y el propósito, sino de la intuición, tratando de recordar cuál de los desechos que por años ha coleccionado podrá formarse en la pieza que necesita (Bateson 1991: 471-478). Como la improvisación está sujeta a la impredeción individual, las soluciones que plantea no coinciden con las formuladas por otros ante el mismo problema. (AROCHA, 1993, p. 193)

Creo que esa capacidad de “cacharreo”, ayudado por la malicia como “abridora de mundos”, es la que permite ese juntar materiales y materialidades, cuerpos y corporalidades. Armar con pedazos de relatos heredados de sus ancestros e ingenios buscados en posiciones con el machete, una composición con múltiples capas: Están los cuerpos de los alumnos que se entrenan; están los cuerpos sonoros que intervienen en la escena, están los cuerpos de los ancestros que son traídos en la memoria o se sustentan en

la propia técnica que desarrollaron y que permanece en la práctica; están los cuerpos de “culebra” o “conejo” que transitan en “posiciones de malicia”; están los cuerpos que han defendido históricamente su libertad mediante luchas de resistencia; están, también, los cuerpos de aquellos “que vendrán”, que están llamados a ser los continuadores y renovadores de la tradición (MUÑOZ, 2014, p. 180-181). Están también los sonidos de voces del público que ríen o animan a los jugadores; los sonidos de los machetes que parecieran decir: “*aquí estoy en este respingar de corte y de candela*”; los sonidos de una voz del maestro dirigiendo el entrenamiento o presentando su arte; están las voces de los instrumentos, que también sacuden sus cuerdas, maderas o cueros; están las voces de maestros ya fallecidos que permanecen guardadas en enseñanzas, frases o legados; está también esa “pulsión rapsódica” del Maestro Ananías que, como en la figura de un narrador propuesto por el dramaturgo Luis Alberto de Abreu, en su función arquetípica y chamánica de configurar nuevas y antiguas posibilidades, invita a esa “capacidad de imaginar”, por la cual nos conduce “a otros mundos” (FAHRER, 2016, p. 38-39), “costurando hibridismos en medio del espectáculo teatral.”



Contramaestra Yemarli y su hija Sofía en presentación en el Colegio de Mazamorrero. 6/03/2020.



Maestro Ananías, Mazamorrero, 5 de diciembre de 2013.

10. VAMOS A EMPAREJAR.

¿Cómo llegar al final de este documento? ¿Cómo termina un duelo en el juego de la *grima* en el estilo enseñado por el Ananías? ¿Cómo es posible "cerrar" una estructura disipativa? ¿Cómo podría llegar a unas "consideraciones finales" cuando se ha seguido una estructura semejante a las *cruzas*, en sus repeticiones y relaciones, pero también en sus particularidades y sentido de unidad?

Saltos arriba y abajo, la última cruce dentro del estilo enseñado por el Maestro Ananías, que es creada por él mismo, podría llegar a ser percibida como un tanto "desconcertante" como finalización de un entrenamiento de cruces, pues no utiliza las armas en el movimiento de defensa (MUÑOZ, 2014 p. 138). Entendiendo que todas las demás cruces heredadas del juego propuesto por el Maestro Graciliano Balanta utilizan los bordones y machete en diferentes posibilidades técnicas y expresivas, ¿por qué el Maestro Ananías quiso finalizar el entrenamiento con las cruces con una secuencia o dinámica de movimiento que, desde otros estilos de esgrima, podría llamarse más un ejercicio de entrenamiento o de agilidad?

Pero más allá de esa pregunta, lo que resulta evidente es que hay una intencionalidad de marcar una estrecha relación entre el entrenamiento colectivo y la *espectacularidad* del juego, o, como lo nombramos a lo largo de esta tesis, una construcción múltiple, con diversas capas de sonidos, movimientos y perspectivas. Es decir, en "saltos arriba y abajo" todo el grupo va girando, caminando en círculo, mientras el Maestro Ananías sorprende a sus estudiantes atacando con sus armas, arriba y abajo, a lo que cada estudiante debe ir reaccionando si salta o inclina su cuerpo hacia atrás, en un movimiento que puede llevar al alumno a caer controladamente de espaldas al suelo. Es la propia agilidad y figura acrobática que aparece en esa dinámica. Es, desde luego, la propia malicia que se está entrenando. Es el propio interés de despertar admiración, alegría, susto o risas, tanto entre los jugadores, como en el público. Es la propia esencia de un estilo de juego que recurre a ir al suelo, rodar, saltar, arrastrarse o dar vuelta canelas. Es también la propia esencia del juego de la esgrima con machete, en sus diversos estilos, que reclama la atención de defenderse, con armas o sin ellas.

Por otro lado, frecuentemente en las clases con el Maestro Ananías él utilizaba la expresión "vamos a emparejar" para el momento final de cada sesión de entrenamiento. En un sentido técnico, el término puede referirse a *los lances de cajón*, que son realizados

en parejas (de allí la expresión *emparejar*), en los cuales se realizan *tajos* (o tiros rectos) arriba y abajo. Una forma muy semejante puede observarse en la tradición de la *grima* en la vereda Pureto, del municipio de Suárez, en la escuela del Maestro Teófilo Arboleda, donde los jugadores realizan *lances de cajón* al finalizar cada uno de los duelos entre las parejas, como una forma de cerrar el duelo con el compañero y hasta recordar, después de un juego muy reñido y vivaz, que se trataba de eso, de un juego. Pero creo que, en este contexto campesino, el término “emparejar” también es tomado de una labor artesanal, cuando se trabaja con la madera, o se está arando la tierra y es necesario *pulir o nivelar los elementos de la composición*. Al final de la jornada de trabajo en el campo, por ejemplo, se empareja un cultivo donde se ha sembrado. Se empareja también los bordes de un instrumento musical, para lograr suavidad al tacto y una delicadeza estética.

Igualmente, el “emparejar” alude a una jornada de trabajo que se cierra, porque es necesario el descanso, o porque es de vital importancia comprender que *la pausa es también un elemento clave de la composición*. “¡Basta!” o “¡Alto!”, era el grito del Maestro Ananías en muchos de los duelos de sus discípulos, indicando a los jugadores que debían parar el juego, “dejarlo ahí”. En un sistema de composición en el que hay una conexión tan alta entre los dos jugadores, en un juego que hemos resaltado en su carácter *improvisado*, donde no existen “coreografías” o “argumentos” previamente establecidos, en muchos momentos los ánimos y el entusiasmo del juego “se calientan” y es mejor parar y *recordar que se se está en un juego*. Y, por tanto, *es necesario hacer una pausa*, por seguridad y por la propia regulación del entrenamiento, de la dinámica del colectivo, de la presentación o por el mantenimiento de una estructura y una jornada con una duración más amplia que un solo duelo.

En algunos duelos, sí, su final es determinado con el agotamiento físico de uno de los jugadores, una parada acrobática que logren hacer entre los dos, o un movimiento que evidencie o indique que se realizó una jugada “efectiva” en términos marciales y que, por consiguiente, el contendor estaría en una situación muy vulnerable o derrotado. Pero es el “basta” del maestro el que se impone cada vez que lo considere necesario. El Maestro Rogelio también recalca en sus entrenamientos *la importancia de la pausa* y de ese grito dado por el maestro para detener el juego: “¡alto!” Es necesario saber hacer una pausa o saber finalizar el duelo o el entrenamiento. Saber que es necesario cuidar las fuerzas para la jornada que sigue, o que es necesario detenerse para poder analizar con cuidado al contendor. O porque ya es hora del siguiente grupo en una actividad cultural. O porque la

propia intervención del público, con sus preguntas o conversas, lleva la presentación hacia otro momento.

“Lo dejamos ahí, lo dejamos ahí” eran las palabras del Maestro Ananías cuando sabía que ya había tratado temas fundamentales y profundos. Y que, más que repetir aquello importante que ya fue dicho, era necesario ahora el tiempo y el silencio para poder decantar el conocimiento. O porque reiteraba que el arte es muy largo y que es necesario “perderle tiempo”, pero también saber descansar.

Creo que ese es también un gran “secreto” de todo deportista o artista “de alto rendimiento”, saber autorregularse o percibir el momento en que la improvisación, la composición, el ensayo o la jornada de trabajo llegó a su final.

De todas maneras, en ese “emparejar” del Maestro Ananías, muchas veces había también algunas palabras, alguna recomendación o indicación especial. Y así, en este *emparejar* de esta tesis, quisiera referir unas palabras, no directamente sobre el Maestro Ananías, sino sobre una sus discípulas que ha continuado con la tradición en la vereda Mazamorrero, coordinando y, en muchas ocasiones, guiando los entrenamientos de los niños y jóvenes que en la actualidad continúan su legado en este territorio de grandes maestros y maestras de la *grima*. Tal vez con una referencia a ella, a Yemarli Ocoró, pueda ser posible mostrar la fuerza de *Las raíces de Ananías Caniquí*, pero también resaltar, aunque sea de manera bastante limitada o parcial, la importancia del papel de la mujer en la contemporaneidad de los procesos de transmisión y resistencia de las artes afrodescendientes.

Quisiera *emparejar*, igualmente, con la propia voz del Maestro Ananías en medio del entrenamiento, en el atardecer de su natal Mazamorrero, como símbolo de una “práctica crepuscular” (CAFFAGNI, 2016), como “tránsito entre dos registros de sensibilidad, diurno y nocturno, ampliando y refinando la propia sensibilidad” (FERREIRA-SANTOS, 2005, p. 41) y como testimonio, atravesado en mi propio ser de aprendiz, de la potencia de los niños, jóvenes, maestros y maestras que aún hoy —y pese a diversas dificultades— continúan entrenándose en Mazamorrero y creyendo en sus raíces, pero también en sus proyectos con el arte.

La crepuscularidad ancestral me vino a enseñar que la conciliación de opuestos es el movimiento continuo y recíproco de la propia vida. Quien logra escuchar el tiempo pasando despacito y entregarse a la contemplación de las enseñanzas, de forma humilde y modesta, comprende que, siempre que sea el momento de la aurora para

unos, será, concomitantemente, el momento del ocaso para otros. (BEZERRA-PEREZ, 2012, p. 301)

Y, finalmente, también *emparejar* con el sentido de circularidad, colectividad y autoafirmación que son necesarias, como estrategias metodológicas y epistemológicas que hay en un *salir pa' dentro*, expresión utilizada igualmente por el Maestro Ananías y que asumimos aquí como orquestación de un movimiento múltiple, en espiral, que dibuja un principio compositivo y un proceso pedagógico dentro de una estructura con un centro en movimiento.

La mujer que esgrime la tradición

Yema tiene treinta y cinco años. Y tiene tres hijos pequeños: Monito, Sofía y Ángel. Sus maestros han sido sus propios tíos: Rogelio, Porfirio, Royer y Donald. El Maestro Ananías, de quien fue una de sus alumnas más destacadas en sus últimos años, era igualmente su tío en segundo grado. Yema creció con sus abuelos, pues su mamá falleció cuando ella era una niña y su papá “ni en fotos lo ha visto”. Yema creció viendo jugar la *grima*, junto a su abuelo, que fue un gran jugador, también discípulo de don Graciliano Balanta. Pero Yema nunca pudo practicar la *grima* de niña, porque no le era permitido. Incluso, de niña podía ir sólo dos días de la semana al colegio, porque el resto de tiempo le tocaba ir a “tirar caña”. También le tocaba que ir a moler en el trapiche, ayudando a arrear las bestias. “Y dé vuelta ahí como una tonta, dé vuelta”, arriando la bestia y teniendo que ir atrás de ella, mientras le da vuelta al trapiche. Yema, entonces, sólo pudo estudiar hasta tercero de primaria. Cansada de lo duro que le tocaba, teniendo unos trece años, Yema decidió, irse de su casa. “Yo me acuerdo tanto que mi abuelo me mandó a lavar los platos, terminé de lavar los platos y me mandó a buscar la leña. Llegué con la leña y me manda a alzar el agua. Y yo me le enojé.” Y molestos con ella, la echaron de la casa. Y Yema dijo: “pues me voy”. Eran las cuatro de la tarde, Yema echó una ropa en una bolsa y se fue. Sin nada de plata, subió a un camión cargado de material de construcción y se fue. Llegó a Santander y se dijo: “¿y ahora qué me pongo a hacer?”. Se fue para una oficina de trabajo, eran ya las seis de la tarde. Yema le dijo a la señora que la atendió que la dejara dormir allí, “que era de lejos” y no tenía dónde pasar la noche. La señora se lo permitió y al día siguiente la condujo a una casa de familia, en Cali. Allí duró trabajando varios meses y

durante todo ese tiempo su familia no supo ni una noticia de ella. Luego buscó a su tío Rogelio, que también trabajaba y vivía en Cali, y con quien más adelante empezó a aprender el arte de la *grima*. Luego de trabajar como empleada del servicio en casas de familia, Yema se fue a trabajar al Meta, en los cultivos de palma de aceite. Allá en el Meta continuó practicando la *grima* con su tío Royer. Luego volvió a Mazamorrero y allí se hizo discípula del Maestro Ananías, hasta su fallecimiento. Después de la muerte del maestro y el ascenso del Maestro Porfirio como líder de la tradición, pasó a ser contramaestra de este último y coordinadora del grupo “Raíces de Ananías Caniquí”.

En Mazamorrero, Yema trabaja en un su pequeño cultivo de caña. También arrancando yuca, al jornal. Pero no siempre Yema tiene trabajo. Cada vez que converso con Yema por chat o por teléfono, en estos últimos años de pandemia, Yema me cuenta que la situación económica se ha agravado. Pero no es sólo eso. La situación de violencia en que vive El Cauca, también ha llegado a Mazamorrero. Amigos cercanos a Yema han sido asesinados o desaparecidos y ya no se vive con tranquilidad en la vereda.

Yema quiere salir adelante con su arte, desempeñarse como maestra de *grima*. Ella es madre soltera cabeza de hogar y no tiene casa propia. Pero es ella, Yema, quien dirige los entrenamientos las veces que el Maestro Porfirio no puede trasladarse desde su vereda. El talento de Yema jugando a la *grima* es impresionante, la fuerza, alegría y destrezas corporales que tiene su juego. Yema se ha dedicado también a enseñar a los niños y jóvenes de la vereda. Y en medio de ellos están sus tres hijos. Monito, a pesar de ser sólo un adolescente, es uno de los más hábiles discípulos del Maestro Porfirio y tiene el sueño de ser maestro de *grima*. Sofía es también una gran jugadora. Y Ángel, el menor de los tres, es la sensación en cada presentación del grupo, por sus habilidades, a pesar de ser sólo un niño, y por su destreza ejecutando “la parada del perro”, uno de los números imprescindibles cada vez que él está allí.

A Yema le gusta echarse una rumbeadita, cada vez que salen a presentaciones con el grupo de *grima*. Y son las manos de Yema, el sudor de Yema, la alegría de Yema, su tenacidad, la que sostiene, desde un lugar central, este arte en el que, si bien ha habido en la historia grandes mujeres *grimistas*, mayoritariamente han tenido más resonancia los hombres. Son ellos los que han ocupado, principalmente, ese lugar de maestros como difusores del arte. Hoy, como antaño, la mujer es un lugar central dentro de la cultura afrodescendiente y campesina. Yema es, hoy, la mujer que articula y esgrime la tradición de la *grima* en Mazamorrero, para que, como decías Ananías, “el arte no muera”. Dice

Yema: “Quisiera llegar lejos, volar, mejor dicho, ir a Estados Unidos, Australia, a todas partes, con este deporte.”¹²⁵

El Maestro y el crepúsculo

A las cinco de la tarde,
 en el patio de la casa de Yema,
 hasta caer la noche
 —y un poco más—.
 Ananías con su violín
 y el rasgar de su voz:

Por aquí me voy dentrando
 por este patio barrido,
 por este patio barrido,
 a ver si la dueña de casa
 me da un tabaco encendido,
 me da un tabaco encendido.
 Adiós, mi señora, y hasta mañana,
 Adiós, mi señora, y hasta mañana.¹²⁶

Los muchachos van caminando en círculo por la derecha,
 siempre iniciando por la derecha
 —en sentido contrario a las manecillas del reloj—
 siguiendo las indicaciones del maestro:
 ¡Atención, firme, a discreción, firme!
 ¡a discreción, firme, por la derecha! ¡vamos!
 ¡Alumnos, tiéndanse...!

Y en un momento de descanso del entrenamiento,
 escuchamos las palabras del maestro,
 que recalca que sus días están contados

¹²⁵ FUDENCA COLOMBIA. Academia de Esgrima Raíces de Ananías Caniquí. 12 de febrero de 2021. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XXXoGK243VY> . Acceso en 25/11/2021.

¹²⁶ Maestro Ananías, Mazamorrero, 1/02/2013.

y que no quiere que este arte muera:

Queridos y estimados alumnos [...] puedo decir que los días míos son muy pocos, ustedes pueden aprovecharme, ustedes aprenden, en mañana ustedes son grandes maestros y si ustedes terminan el arte, ustedes quedan, después de Dios, con este arte para enseñar en cualquier parte del mundo, sin egoísmo, sin expresinismo, ustedes van a enseñar las cosas. [...] Mi corazón mío es prácticamente para enseñarles a ustedes sin ningún egoísmo. Entregarles este arte es como un grato recuerdo a todos ustedes, es muy placentero. [...]

Nosotros por medio de este arte estamos buscando la paz y yo digo que el Estado tiene que darnos un apoyo a todos nosotros. Eso nos motiva a nosotros a reunirnos. [...] Y el gobierno tiene que correspondernos a lo que nosotros necesitemos pa' llevar hacia delante este arte. Queridos y estimados alumnos, perdonen y apenas llegamos a esa partecita, más allá verán cosas más, conversaciones más profundas que dirán “ay caramba, por ahí nos vamos a ir”. Bueno, muy amables alumnos, párense.¹²⁷

Ahora, varios años después,

es Yema o el Maestro Porfirio quienes orientan la clase.

En algunas ocasiones participa también el Maestro Rogelio.

Varios años después, allí están,

los cuerpos jugando,

hasta la luz de un bombillo

y en medio de unos árboles grandes,

ensayando dramas, paradas,

versos o cruza.

¿Cómo pensar la fuerza de esa fragilidad?

—me he preguntado varias veces desde que voy a Mazamorrero—.

Y al lado de la casa de Yema,

en ese valle de Mazamorrero,

sigue el canto de Ananías,

ya entrada la noche:

¹²⁷ Maestro Ananías, 15/12/2013.

Adiós, mi señora, y hasta mañana,
 Adiós, mi señora, y hasta mañana.
 Adiós, mi señora, y hasta mañana,
 Adiós, mi señora, y hasta mañana.

“Salga pa’ dentro”

“*Salga pa’ dentro*” es una de esas curiosas y bellas expresiones utilizadas por el Maestro Ananías dentro del juego, la cual quisiera utilizar también en este final de este documento y finalización de un proceso de doctorado, que no significa el cierre de un proceso de trabajo con una comunidad o con el legado de un maestro. Como en otras expresiones del Maestro Ananías, “lo mejor del juego está atrás” o “este es un arte que requiere perderle tiempo”, o “vamos a trabajar sin *expresinismos*”, y como fue tratado en este documento, es *otra lógica* que está presente y que resalta en los procesos iniciáticos relacionados con las artes afrodescendientes y que, en este caso, está estrechamente relacionada con el concepto de *malicia*, como operador poético, estético y como forma de conocimiento que liga la ancestralidad, la circularidad y colectividad, la agilidad en la percepción y en los movimientos, así como una forma de sobrevivencia y de composición desarrollada mediante procesos históricos y diversas formas de lidiar con la adversidad.

“Salir pa’ dentro” es también la labor que realiza el Maestro Porfirio, yendo atrás de conocer otros estilos de *grima*, para enriquecer técnicamente aún más su propio estilo de juego. “Salir pa dentro” es también, curiosamente, la labor del Maestro Rogelio, en afianzarse en las enseñanzas que le dejó su maestro, con el interés de resaltar también los dramas y ese lado “teatral” del arte de Ananías.

“Salir pa’ dentro” es también la propia connotación espiritual que atraviesa la práctica del Maestro Ananías, como un principio ético que invita a una autorregulación y obliga a una responsabilidad frente al conocimiento aprendido. “Salir pa’ dentro” podría ser, así mismo, el reconocimiento de la diversidad de estilos, paradas y variaciones lingüísticas, sonoras y expresivas que constituyen la riqueza cultural del juego de la *grima* en Colombia, y la importancia de resaltar el valor del propio trayecto recorrido, pero también la colectividad y el cuidado de las enseñanzas múltiples y profundas dejadas por aquellos que nos antecedieron.

“Salir pa’ dentro”, finalmente, como metáfora de un modo de composición escénica, en el que nos adentramos en un territorio de *fuga*, de resistencia y de re-existencia, de libertad y de comunión. Es ese momento del juego, en la escena, los versos o lo musical, en que *otro mundo es posible*. “Salir pa’ dentro” como necesidad de releer y de repasar a cada momento, con alegría y humildad, aquello que hemos aprendido o que estamos aprendiendo. “Salir pa’ dentro” como necesidad de, constantemente, estar atentos frente a esquemas mentales que nos impidan tejer relaciones entre diversos saberes, artes o, incluso, geografías; o como decía el gran escritor afrocolombiano Manuel Zapata Olivella “son muchas las vendas que tenemos que quitarnos de nuestros ojos para comprender lo que se esconde detrás de las palabras alienadoras” (LOPEZ, 2007). “Salir pa’ dentro” como necesidad de verticalización del proceso creativo, de un reconocimiento, búsqueda y manutención de una multiplicidad.

“Salir pa’ dentro”, también, como importancia de un llamado a ver y reconocer los conocimientos de los maestros campesinos, afrodescendientes o indígenas, que generalmente no son tomados en cuenta desde la academia. “Salir pa’ dentro” como tenacidad de la labor de un maestro que logró sembrar y tejer la dinámica de una escuela, sin ningún apoyo institucional, que aún hoy permanece con niños y niñas, activamente. “Salir pa’ dentro”, como posibilidad de encontrarle las marañas y salidas a la tradición de su vereda con otras artes tradicionales como la música, los violines caucanos o el baile del torbellino. “Salir pa’ dentro” como posibilidad composicional de un arte que el Maestro Ananías desarrolló en búsqueda de la fluidez de un juego que pudiera llamar la atención en su ejecución marcial, pero también en su dispositivo escénico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABID, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira Angola: Cultura Popular e o Jogo dos Saberes na Roda*. Campinas, 2004. 172 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais Aplicadas à Educação) Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2004. Disponible en: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/252850>>. Acceso en: 3 ago. 2018.

ACADEMIA DE ESGRIMA DE MACHETE DE PUERTO TEJADA. *Legado de Libertad. Esgrima de Machete*. Dirección: Alicia Castillo Lasprilla. Puerto Tejada, Cauca, 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gjn2lVN8RRM&t=2067s>

AJZENBERG, Elza; MUNANGA, Kabengele. *Arte Moderna e o Impulso criador da Arte Africana*. Revista USP, São Paulo, n.82, pp.189-192, julio/agosto 2009.

ALBÁN, Adolfo. *Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores*. En: Tejiendo textos y saberes. Cinco hijos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2006, p. 59- 82.

ALTUNA, P. Raul Ruiz De Asúa. *Cultura Tradicional Banto*. Luanda: Edições do Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1985.

ALVARADO, Maria Ximena. *Currulao: Análise Etnomusicológica Para o Género Musical Representativo do Pacífico Sul Colombiano*. 2013. 140f. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

ALVES, Teodora de Araújo. *Coco de Zambê: práticas de saberes da cultura negra*. En: OLIVEIRA, Iolanda e SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves. *Identidade Negra: pesquisas sobre o negro e a educação no Brasil*. São Paulo: Ação Educativa, Rio de Janeiro: Anped, 2003.

ARBOLEDA, Santiago. *Le han florecido nuevas estrellas al cielo: suficiencias íntimas y clandestinización del pensamiento afrocolombiano*. 2011. 403f. Tesis (Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos). Universidad Andina Simón Bolívar - Ecuador, Quito, 2011.

ARGENTINA.GOB.AR *Astor Piazzolla*. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/secretariageneral/museo-casa-rosada/iconos-argentinos/piazzolla>

AROCHA, Jaime. *Los negros expertos en bricolaje*. En: LEYVA, Pablo. *Colombia Pacífico Tomo II*. Santafé de Bogotá: Fondo para la Protección del Medio Ambiente José Celestino Mutis, 1993. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2807>

_____. *Metrópolis y puritanismo en Afrocolombia*. Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología [en línea]. 2005, (1), 79-108 [fecha de Consulta 24 de abril de 2021]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81400106>

ARTE “pacífico” se toma Bogotá. UN Periódico, Universidad Nacional, Bogotá, septiembre de 2006.

BARONA, Guido. *La Maldición de Midas en una Región del Mundo Colonial, Popayán 1730 – 1830*. Cali: Fondo Mixto Cultural del Cauca, Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, 1995.

BEZERRA-PEREZ, Carolina dos Santos. *Saravá Jongueiro Velho!: Memória e Ancestralidade no Jongo do Tamandaré*. Editora: Editora UFJF, 2012.

BLACKING, John. *Música, cultura e experiência*. Trad. André-Kees de Moraes Schouten. In: *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007.

_____. *Venda Children’s Songs*, Witwatersrand University Press. 1967.

BOLOGNESI, Nando. *Se fosse fácil, não teria graça*. Teatro Vivo em Casa, em 17/10/2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kjJ3PYBJx2s> Acceso en: 10/06/2022.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação?* São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. *Casa de escola: cultura camponesa e educação rural*. Campinas, SP: Papyrus, 1983.

_____. *Diário de campo. A antropologia como alegoria*. São Paulo, editora Brasiliense, 1982.

_____; BORGES, Maristela Correa. *A pesquisa participante: um momento da educação popular*. En: *Revista de Educação Popular*, Uberlândia, v. 6, p-51-62. jan./dez. 2007.

BRUMANA, Fernando Giobellina. *La palabra en antropología (Por una antropología-potlach)*. En: *Ilha, Revista de Antropologia*, v. 8 n. 1, 2, (2006), p. 41-71.

CAFFAGNI, Carla Wanessa do Amaral. *Pelos olhos de Alice: ancestralidade afro-ameríndia, ambientalismo e formação - uma tese de ficção autobiográfica*. 2016. Tese de Doutorado em Educação. Orientador: Marcos Ferreira dos Santos. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CARDENAL, Ernesto. *El Evangelio en Solentiname*. Managua: Anama, 1995.

_____. *Cántico Cósmico*. Managua: Nueva Nicaragua, 1989.

CARVAJAL, Maribel. *El duelo con machete*. En: *Nueva Revista Colombiana de Folclor. Órgano del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias*. Vol. 2, Núm. 9. Bogotá, Colombia, 1990.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008.

_____. *Desmedida*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2010.

CASTILLO, Luis Carlos; GUZMÁN, Álvaro; HERNÁNDEZ, Jorge; LUNA Mario; URREA, Fernando. *Desigualdades Étnico Raciales, Acción Colectiva, Etnicidad y Resistencia en el Norte del Cauca y Sur del Valle*. Convocatoria Interna VRI 2006. Centro de Investigaciones y

Documentación Socioeconómica-CIDSE, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Universidad del Valle, 2009.

CHAVES, Rita. *A poética de Ruy Duarte de Carvalho: Memória e Cumplicidade*. In: CHAVES, Rita (Org.). *Angola e Moçambique: Experiência Colonial e Territórios Literários*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2005.

CHAVIER, Miguel Ángel Cordero. *Aproximación a la pelea de palos o juego de palos*. En: *Fermentum*, Mérida, Venezuela, año 19, n. 54, enero-abril de 2009, p. 184-198, 2009.

CHERNOFF, John M. *African rhythm and African sensibility: aesthetics and social action in African musical idioms*, University of Chicago Press, 1979.

COLOMBIA.INN. *Colombia, el mayor exportador de machetes campesinos en el mundo*. 2014. Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PjlyDHF8fCk> Acceso en: 03/12/2021.

CONTO, Juan (2016). *Misterio, mística y marimba: Una conversación con el Maestro Gualajo*. Marzo 8 de. Disponible en: https://noisey.vice.com/es_co/article/rk89kx/misterio-mstica-y-marimba-una-conversacin-con-el-maestro-gualajo. Acceso en: 16/02/2018.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DESCH-OBI, T. J. *Peinillas and Popular Participation: Machete fighting in Haiti, Cuba and Colombia*. In: *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, Vol. 6, Núm. 11, noviembre, 2009, pp. 144-172 Universidad del Norte, Colombia.

DTEATRO. *“Ananias Caniqui” el adiós a un guerrero y maestro de grima con palo y machete*. Disponible en: <https://medium.com/@Dteatro/ananias-caniqui-el-adi%C3%B3s-a-un-guerrero-y-maestro-de-grima-con-palo-y-machete-6e78975afa4f> . Acceso en: 25/11/2021.

FAHRER, Lucienne Guedes. *Dramaturgias de ensaio: deslocamentos da narrativa e cartografia colaborativa*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientadora: Sílvia Fernandes Telesi. São Paulo, 2016.

FEIERMAN, Steven. *“African histories and the dissolution of world history”* [Histórias africanas e a dissolução da história mundial]. In: BATES, R. H.; MUDIMBE, V. Y.; O'BARR, J. (editors). *Africa and the disciplines: the contributions of research in Africa to the Social Sciences and Humanities*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, pp.167-212. Trad. Elisangela Queiroz.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo, Képos, 2012.

FRIEDEMANN, Nina S. de. *Huellas de Africanía en la Diversidad Colombiana*. En: *Geografía Humana de Colombia. Variación Biológica y Cultural en Colombia*. Tomo I. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. 2000. Disponible en <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2805/>

_____. *Huellas de africanía en Colombia*. Thesaurus, XLVII, 3, 1992, pp. 543-560. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/47/TH_47_003_071_0.pdf

_____; ESPINOSA, Mónica. *Las mujeres negras en la historia de Colombia*. En: *Las mujeres en la historia de Colombia. Mujeres y sociedad*, Tomo II, editado por Magdala Velásquez. Bogotá: Presidencia de la República, 1995.

GARFIAS, Robert. *The Role of Dreams and Spirit Possession in the Mbira Dza Vadzimu Music of the Shona People of Zimbabwe*. In: *Journal of Altered States of Consciousness*, Vol. 5(3), Baywood Publishing Company, 1979-80.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIROTO, Ismael. *O Universo Mágico-religioso Negro-africano e Afro-brasileiro: Mantu e Nàgó*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Antropologia Social. Orientador: Prof. Dr. Carlos Moreira Henriques Serrano. São Paulo, 1999.

GONZÁLEZ, Alejandro. *Pedro de Urdemalas, la aventura experimental del teatro cervantino*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.

_____. *El teatro clásico español en Colombia, una experiencia experimental y popular*. In: *Cuadernos de teatro clásico*, (Ejemplar dedicado a: El Siglo de Oro al otro lado del Atlántico / coord. por Germán Vega García-Luengos, Mar Zubieta), Nº. 30, 2014, págs. 239-281.

_____. *El condenado por desconfiado*. In: *Laboratorio Escénico Univalle – Grupo de Creación e Investigación*. 23 mar. 2007. Disponible en: <http://teatrodellvalle.blogspot.com.br/2007/03/el-condenado-por-desconfiado.html>. Acceso en 6 mar. 2018.

GUALBERTO, Antônio. *Embarcações, Educação e Saberes Culturais em um Estaleiro Naval da Amazônia*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Pará, Belém, 2009.

GUIMARÃES, Bruno; GIRARDI, Luisa; OLIVEIRA, Mariana.; HARAYAMA Rui; *Pontos em expansão: uma conversa com Marilyn Strathern*. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 21, p. 199-209, 2012.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Coord.) *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* Lisboa: Moraes Editores, 1970.

GUZMÁN, José Luis. *En imágenes: así se practica la grima de machetes*. El País, noviembre 21, 2014. Disponible en: <https://www.elpais.com.co/multimedia/fotos/en-imagenes-asi-se-practica-la-grima-de-machetes.html> . Acceso en 3/12/2020.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *A educação tradicional na África*. Trad. de Daniela Moreau. Texto originalmente editado em francês como capítulo do livro *Aspects de la Civilization*

Africaine, Paris, ed. *Présence Africaine*, 1972 e publicado em português na revista THOT n. 64, p.25-26. São Paulo: Associação Palas Athena, 1997.

_____. *A tradição viva*. En: Ki-Zerbo, Joseph. (Ed.) *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Cap. 8. Brasília: UNESCO, 2010.

_____. *Amkoullel. O menino fula*. Trad. Xina S. de Vasconcellos. São Paulo: Casa das Áfricas/Palas Athena, 2003.

HIKJI, Rose Satiko Gitirana. *A Música e o Risco*. São Paulo: Edusp, 2006.

INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Jongo no sudeste*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/59> Acesso em: 12/11/2021.

JUNG, Ana Emilia. *Arte Ocupação: práticas artísticas e a invenção de modos de organização*. Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes, *Arte Ocupação: práticas artísticas e a invenção de modos de organização*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

KAPFERER, Bruce. *A Celebration of Demons: Exorcism and the Aesthetics of Healing in Sri Lanka*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

KIRBY, Percival. *The Reed-Flute Ensembles of South Africa: A Study in South African Native Music*. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. 63 (Jul. - Dec., 1933), pp. 313-388.

_____. *Musical Instruments of the Native Races of South Africa*. Oxford: Univ. Press, 1934.

KNÉBEL, María. *Poética de la Pedagogia Teatral*. México DF: Siglo Veintiuno Editores, 1991.

KUBIK, Gerhard. *Educação tradicional e ensino da música e dança em sociedades tradicionais africanas*. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 22, p. 107-112, dec. 1979. ISSN 1678-9857. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/ra/article/view/110807/109215>>. Acesso em: 03 mar. 2017.

_____. *Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: Algumas experiências e reflexões pessoais*. Trad. Tiago de Oliveira Pinto. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 90-97, março/maio 2008.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas*. Trad. Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica. 2004. p. 171-181.

LAUAND, Jean. *Filosofia, linguagem, arte e educação. 20 conferências sobre Tomás de Aquino*. São Paulo: Factash Editora, 2007.

LEITE, Fábio. *Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas*. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, S. Paulo, 18-19 (1): 103-118, 1995/1996.

LEWIS, J. L. *Ring of liberation*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1992.

LIMA SANTOS, Maria Thais. *O encenador como pedagogo*. 2002. Orientador: Jacó Guinsburg. Tese (Doutorado em Artes) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2009.

_____. *O texto e a dramaturgia – as vozes da escritura cênica*. En: Tecendo vidas com o fio do texto. Caderno de registro Macu. Edição No. 8, I semestre, 2016. São Paulo: Teatro escola Macunaíma, 2016, p. 12-21.

_____ et al. *Balagan: companhia de teatro*. Sao Paulo: Cia Teatro Balagan, 2014.

_____. *Vagamundos: Maria Thaís fala do processo do laboratório cênico*. Centro de Pesquisa Teatral CPT_SESC. 21 de enero de 2021. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=S5YxDaM7eZA>

LÓPEZ, María Adelaida. *Manuel Zapata Olivella, abridor de caminos*. Documental dirigido por María Adelaida López, 29 minutos, 2007. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3Dpc4w2Kp6I>, acceso en 20/10/2021.

LOURIDO, Miguel; SANDOVAL; Héctor. *Esguima de Machete*. Revista Monte Oscuro 1897, No 1, año 2009, p. 31-33.

MAIA, António. *Mudanças socio-culturais entre os Nyungwe do vale do Zambeze: Resistências, Rupturas e Continuidades na Estrutura Social*. Tese Doutor em Antropologia Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2015.

MARCUS, George. *O intercambio entre arte e antropología*. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2004, v. 47 No. 1.

MARTÍ, José. *Los Maestros Ambulantes*. La América, Nueva York, mayo de 1884. Disponible en: www.ensayistas.org/antologia/XIXA/marti/marti3.htm, acceso 22 /10/2020.

MERTON, Thomas. *Semillas de Contemplación*. Víacelí, 11 de julio de 2009, p. 80 Disponible en: <https://pt.scribd.com/doc/235614242/Merton-Thomas-Semillas-De-Contemplacion-pdf>

MEYERHOLD, Vsévolod Emilevich, *Textos teóricos*, edición Juan Antonio Hormigón, Madrid, ADE., 1992.

MINA, Mateo. *Esclavitud y Libertad en el Valle del Río Cauca*. Introd. Orlando Fals Borda. Bogotá: La Rosca, 1975.

MINISTERIO DE CULTURA (Colombia). *Resolución número 2265 del 29 de julio de 2015*. República de Colombia, Ministerio de Cultura. Acta Veredicto del Jurado. Premio “Reconocimiento a la Dedicación del Enriquecimiento de la Cultura Ancestral de las comunidades Negras, Raizales, Palenqueras y Afrocolombianas”. 2015.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL (Colombia). *Cátedra de estudios afrocolombianos*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 2004.

MINISTERIO DE CULTURA (Argentina). *Siete Poemas ingeniosos de Oliverio Gironde*. 17 de agosto de 2020. Disponible en: https://www.cultura.gob.ar/oliverio-gironde-7-poemas-imperdibles_7045/ . Acceso en 3/12/2021.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Trad. Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. 2. ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000

MOTTA, Nancy. *Hablas de Selva y Água: La oralidad afropacífico desde una perspectiva de género*. Centro de Estudios de Estudios de género, mujer y sociedad e Instituto de Estudios del Pacífico - Universidad del valle. Cali. 1997.

MOURA, Margarida Maria. *Nascimento da Antropologia Cultural: a obra de Franz Boas*. São Paulo: Hucitec, 2004.

_____. *Ser Tão no Mundo: Testemunho de uma vida de amor*. São Paulo: Barúna, 2018.

MUÑOZ, Jhonny Alexander. *¿Qué es el arte de la Grima? Modos de Transmisión y Resistencia en una Vereda del Norte del Cauca*. 2014. 239f. (Colombia) Disertación (Mestrado em Artes Cênicas) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MUKUNA, Kazadi Wa. Prefacio. In: ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias ancoradas em corpos negros*. São Paulo: educ, 2013.

MUTTI, Maria. *Maculelê*. Salvador: Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1978.

NAVIA, José. *Escuela de Macheteros*. En: El Tiempo. Bogotá, 18 de julio de 2004. Disponible en: www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1539782 Acceso en 01/04/2012.

NICOLETE, Adélia. *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

NODO SUR DE COMUNICACIÓN. *Ananías Caniquí. Último Maestro de la Grima*. 2010. Video disponible en: www.youtube.com/watch?v=w7uUWFtd2u0. Acceso en 15/08/2012.

OLIVEIRA, David Eduardo de. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Fortaleza: LCR, 2003.

OMOLO-ONGATI, Rose A. *Prospects and challenges of teaching and learning musics of the world's cultures: an African perspective*. Revista da ABEM, Associação Brasileira de Educação Musical, Porto Alegre, V. 21, p. 7-14, mar. 2009.

OSLENDER, Ulrich. *Comunidades negras y espacio en el Pacífico Colombiano: Hacia un giro geográfico en el estudio de los movimientos sociales*. Bogotá, Colombia: Imprenta Nacional de Colombia, 2011.

OSORIO GARCÍA, Maria Eugenia; DE LA CALLE BRAVO, Carmenza. *Los Macheteros de Puerto Tejada y su aporte a la Cultura Nortecaucana*. Trabajo de Grado, Licenciatura en Música. Orientado por Heliana Portes de Roux. Universidad del Valle, Cali, 1992.

PASSOS NETO, Nestor Sezefredo dos (Maestro "Nestor Capoeira"). *Capoeira. A construção da malícia e a filosofia da malandragem 1800-2010. Trilogia do Jogador, vol. 1*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. 1ª edición castellana, Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.

PEDROSA, Alvaro e VANIN, Alfredo. Colaboración de Nancy Motta G. *La Vertiente Afropacífica de la tradición Oral. Género y Catalogación*. Editorial Facultad de Humanidades. Universidad del valle. Santiago de Cali. 1994.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 No. 1. p. 221-286.

PORTES DE ROUX, Helena. *Para la Gloria niño!: Jugas, Bundes y Salves en la tradición afrocaucana*. Cali, Colombia: Feriva, 2009.

POWELL, Baden. *Evangélico, músico não diz mais "saravá"*. Entrevista concedida a Folha de São Paulo, 13 de julio de 1999. Disponible en: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq13079907.htm>

PRIGOGINE, Ilya. *Chercheurs de Notre Temps I: Un héritage insatisfaisant*. Entrevista televisiva, 50 min, conducida por Dominique Bollinger. Realización: Philippe Miquel. Centre national de documentation pédagogique. Montrouge: CNDP, 1997.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder, globalización y democracia*. Caracas: Instituto de Estudios Internacionales y diplomáticos Pedro Gual, 2000.

_____. "La colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en Edgardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2001.

RODRÍGUEZ, Carlos. *El Decimarrón*. 28 jul. 2010 Blog disponível em: <http://eldecimarron.blogspot.com.br/p/la-tradicion-oral-en-el-pacifico-sur.html>. Acceso en 08/05/2021.

ROSA, Allan da. *Pedagoginga, autonomia e mocambagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

RUIZ, Víctor. *Ernesto Cardenal: La poesía no se hace con palabras, sino con la vida. (Una aproximación a su poética)*. Álator 2016. Disponible en: <https://www.alastorliterario.com/articulo/ernesto-cardenal-poesia-interpretacion/>

SAHLINS, Marshall. *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Trad. José Luis Exeni R., José Guadalupe Gandarilla Salgado, Carlos Morales de Setién e Carlos Lema. Montevideo, Uruguay: Trilce - Extensión universitaria. Universidad de la República, 2010.

SEEGER, Anthony. *Etnografía da música*. Trad. Giovanni Cirino. In: *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SENNETT, Richard. *O artífice*; tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro Record 2009.

SEÑAL COLOMBIA. *Sur Real: Machete y Bordón*. 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oGhbEoTygqM>

_____. *Los maestros de la esgrima*. Documental dirigido por: Carlos Alberto Mera Jimenez. 2017.

SEVILLA, Manuel. (Ed. e Coord.). *Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba*. Santiago de Cali: Pontificia Universidad Javeriana Cali – Ministerio de Cultura Red de Investigadores en Músicas Tradicionales del Pacífico Sur, 2008.

SILVA, Dilma de Melo. *Por Que Riem da África?* Coleção Percepções da Diferença. Negros e Brancos na Escola. V. 6. Ministério da Educação. Brasil, Editoração: Nove&Dez Criação e Arte, 2007.

_____; CALAÇA, Maria Cecília Felix. *Arte africana e afro-brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

STANISLAVSKI, Konstantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Trad. Jorge Saura. Segunda edición. Barcelona: Alba Editorial, 2007.

_____. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Trad. Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2009.

STRATHERN, Marilyn. *Partial Connections*. Walnut Creek, CA: Altamira Press, 2004.

TAUSSIG, Michael. “Finca de árboles”: la edad de oro del campesinado negro en el cauca. Conferencia organizada por la Facultad de Derecho de la Universidad de los Andes. 23 de noviembre de 2012. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=CFXYWetZqU Acceso en: 15 febrero de 2014.

_____. *Destrucción y Resistencia Campesina. El Caso del Litoral Pacífico*. Bogotá: Punta de Lanza, 1978.

TEJADA MENDOZA, Ana María. *Políticas de saúde e educação na Colômbia e a produção de mecanismos de medicalização na infância*. 2019. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.47.2020.tde-17022020-153641. Acceso en: 2021-04-24.

TEMPELS, Placide. *La philosophie bantoue*. Paris: Presence Africaine, 1949.

TORRES, José Antonio. Entrevista concedida a Jhonny Alexander Muñoz. Cali, 10 dic. 2013.

TRACEY, Andrew. *Music in Mozambique: structure and function*. Africa Insight, vol 13, no 3, p. 227-233, 1983.

_____. *The System of the Mbira*. African Music: Journal of the International Library of African Music, Vol. 10, no. 1, Nov. 2015, pp. 127-49. DOI: <https://doi.org/10.21504/amj.v10i1.1229>

_____. *The Nyanga panpipe dance*. In: African music. vol. 5, n° 1, 1971.

TURNER, Victor. O Processo Ritual. Estrutura e Antiestrutura. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974, p. 117.

VANÍN, Alfredo. *José Antonio Torres Solís “Gualajo”. El hombre de las marimbas encantadas*. Premio Nacional vida y Obra 2013. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.

_____.; URREA, Fernando. *Religiosidad popular no oficial alrededor de la lectura del tabaco. Instituciones sociales y procesos de modernidad en poblaciones negras de la costa Pacífica colombiana*. en: Boletín Socioeconómico No. 18, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Centro de Investigaciones y Documentación Socioeconómica (CIDSE). Universidad del Valle, Santiago de Cali, 1994, págs. 37-41.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Eduardo Viveiros de Castro - Série Encontros*. Apresentação e organização de Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

_____. *O nativo relativo*. En: Mana: Estudios en Antropología Social. Vol. 8 No. 1 Rio de Janeiro, abril 2002. p. 113-148. Disponible en: <http://www.scielo.br>.

WA THIONG'O, Ngugi. *A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?* In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo, indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora, Vol. I, 2007.

_____. *Decolonising the mind: the politics of language in African literature*. London: James Currey, 1986.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2010.

YLANAVEVA CINECLUB. *Entierro del Maestro Ananías Caniquí en Mazamorreros, Cauca*. 2016. Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aDd4WEXKslk>. Acceso en: 15/09/2021.

ZONZON, Christine (2014). *Algumas Versões da Malícia*. In: Capoeira-Revista de Humanidades e Letras, Vol. 1, No. 1, Ano 2014. Redenção: Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, 2014.

ZULUAGA, Francisco. *Los “hombres históricos” del Patía o los héroes del tiempo encantado*. En: INSTITUTO COLOMBIANO DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA. *Geografía humana de Colombia: los afrocolombianos – Tomo VI*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia – ICANH, 1998. p. 119-139. Disponible en: www.banrepultural.org/blaavirtual/geografia/afro/hombres

_____. *La esgrima con machete en la historia del Departamento del Cauca*. Entrevista concedida en la Universidad del Valle en 04/12/2013.

ANEXOS

A. Glosario Importante para el Juego del Maestro Ananías.

Antiguas: Maestros de edad avanzada o ya fallecidos. Ancestros, antepasados.

Bordón: Palo que se utiliza en el juego. También recibe el nombre de *compás* o de *bolillo*.

Caer a Tierra: Dar giros en el suelo (vuelta canelas) hacia delante o hacia atrás, según se requiera.

Contratiro: Movimiento de ataque que se hace en respuesta a un ataque del adversario, aprovechando su lado descubierto.

Cruza: Cada una de las estructuras que componen el juego. Hay cruza desde dos lances hasta ocho lances.

Cuadro: Forma de pararse con una pierna al frente y la otra atrás, mirando al adversario. La pierna del freno va flexionada y la otra estirada.

Destrabe: Indicación para organizar el cuadro correctamente de acuerdo a su adversario o compañero.

Enlazando la cabeza: Pasando el arma por detrás de la cabeza.

Estocada: Forma de ataque con la punta del machete.

Falso: Salto.

Herramienta: Nombre genérico dado a las armas que se utilizan en el juego (bordones y machetes).

Lance: Movimiento de ataque.

Reglamento: Preceptos dados por los maestros del juego, especialmente los *antiguas*, para su enseñanza y su práctica.

Tajo: Ataque realizado hacia los pies del adversario en forma de un tiro recto.

Tomando lechita: Expresión utilizada por el maestro para referirse a la etapa inicial de la formación.

Tiro: Ataque realizado con las armas.

Tiro muerto: Ataque o defensa en el que no hay un desplazamiento de los pies o un cambio de cuadro.

Tiro negativo: Ataque que es detenido y controlado en su ejecución, debido a una falta de entendimiento de los dos jugadores, o a una precaución por parte de uno de ellos para no impactar en el cuerpo del contendor.

Tiro recto: Ataque recto, es decir, se diferencia del Tiro Transversal porque parte de forma directa hacia el cuerpo del adversario.

Tiro Transversal: Ataque realizado con el machete pasándolo primero por detrás de la cabeza.

B. Transcripción del drama “La despedida de soltero”

(Grupo “Raíces de Ananías Caniquí”. Piendamó, 3/11/2018)

PORFIRIO: Bueno, a continuación, vamos con un drama, que se llama la Despedida de Soltero. ¿Cómo es la despedida? Que llega el novio a pedirle la mano al suegro de la muchacha, pero ¿qué pasa? que los suegros se dan la sorpresa, porque ellos no saben que la muchacha tiene novio, entonces vamos a mirar qué va a pasar.

EL NOVIO: (toca la puerta)

LA MAMÁ DE ROSALÍA: Buenas tardes, joven.

NOVIO: ¿Cómo está?

LA MAMÁ: Yo, bien, gracias a Dios. ¿Qué se le ofrece?

NOVIO: ¿Se encuentra don Simón? (ellos se desplazan al centro del escenario, buscando una mayor visibilidad del público y manejo del espacio, para dar espacio a la entrada del Papá de Rosalía) ¡Don Simón! (Entra Don Simón) Buenas noches, Don Simón.

DON SIMÓN: Buenas noches, señor.

NOVIO: ¿Cómo está?

DON SIMÓN: Bien, gracias a Dios. ¿Qué se le ofrece?

NOVIO: No, por aquí que vengo, que hace un mes que conocí a su hija.

DON SIMÓN: ¿Cómo así?

NOVIO: Sí, así como lo escucha.

DON SIMÓN: ¡Y Rosalía acaso me había dicho nada! Juana, ¿usted sabía de eso, mi amor?

MAMÁ: No, mi amor, a mí Rosalía no me había dicho absolutamente nada de eso.

DON SIMÓN: ¿Pero ustedes, de aonde se conocieron?

NOVIO: Por allá en San Jerónimo.

DON SIMÓN: Ay, ¿a dónde será eso, mi amor? ¿Usted no sabe aonde es eso?

MAMÁ: No, mi amor, lo he escuchado nombrar, pero yo nunca he estado por allá.

DON SIMÓN: Bueno, ¿y usted de qué familia viene?

NOVIO: De la familia González.

DON SIMÓN: Mi amor, ¿usted sabe qué familia es esa?

MAMÁ: No.

DON SIMÓN: Pues bueno, pues como usted ya vino a pedir la mano por mi hija, y aquí en la casa hay una regla que cumplir, mi amor, ¿usted no tiene una leña para rajarse para hacer la cena? (risas del público)

MAMÁ: Sí, por favor, necesito que me saque unas espinas de este guayabo.

NOVIO: Con mucho gusto. (La señora va y busca una hacha y madera. El novio se dispone a rajarse la leña) No, don Simón, esto no tiene filo.

DON SIMÓN: Pero joven, aquí con esta hacha se trabaja así, porque yo corté leña ayer en el monte para carbón y yo corto es así.

NOVIO: ¡No!

MAMÁ: (Al marido) Mi amor, en el desayuno se conoce el almuerzo. Este hombre no va a servir para nada a Rosalía.

DON SIMÓN: Pues, de todas maneras, joven, pues lleve las astillas que ya rajó.

NOVIO: Si quiere, alcancé a rajarse unas dos astillitas.

DON SIMÓN: No mi amor, ese tipo no....

NOVIO: A ver se la llevo a la cocina. (Lleva la leña a la cocina).

MAMÁ: Bueno, voy a ver con eso qué alcanzo a hacer, porque la verdad con eso no sirve para nada.

DON SIMÓN: Rosalía, haga el favor y viene.

ROSALÍA: (entrando) Con mucho gusto.

DON SIMÓN: Que la busca un joven. ¿Cómo así que usted es novia del joven y usted no me había dicho nada, Rosalía?

ROSALÍA: Apá, yo no le había dicho nada, porque usted me había dicho que si conseguía novio, usted me daba con el hacha. (exaltación del público)

DON SIMÓN: (a su esposa) ¿Amor, usted me escuchó diciendo eso?

MAMÁ: Yo a ningún momento escuché a... a... (duda del nombre) a mi amor diciendo esas cosas. ¿Vos por qué sos tan sinvergüenza, Rosalía? Dejá esa morronguera. Con esos modales que no te hemos criado en esta casa. ¿Cómo así que hace un mes sos novia del joven y nosotros apenas nos venimos a enterar hoy?

ROSALÍA: Mi amor, aquí como todo se ha dicho, no hay más nada de qué hablar, usted tiene que hacerme respetar, como aquí en la casa, como en la calle.

NOVIO: Bueno, les voy a mostrar cómo la voy a hacer respetar.
Alguien del público grita: ¿Cómo es?

ROSALÍA: ¿y de qué vamos a vivir?

NOVIO: De la profesión que me enseñó mi maestro.

ROSALÍA: Aquí le vamos a demostrar a nuestro padre y a todo este público.
(Rosalía y su novio se preparan para un duelo de *grima*. Hacen tres lances y en los tres resulta vencedora Rosalía, tocándole con el machete en el estómago y en la espalda. Los dos primeros lances Rosalía ataca su abdomen y el tercero ataca la espalda)

NOVIO: ¡Don Simón, Don Simón, oiga Don Simón!

DON SIMÓN: ¿Qué pasó pues?

NOVIO: No, lo que pasa es que yo necesitaba una mujer de buenos sentimientos, y por lo que veo he venido a perder mi tiempo, yo me voy. (El novio arroja bruscamente su machete)

DON SIMÓN: Oiga, joven, venga, no se vaya.

NOVIO: ¿Qué quiere, Don Simón?

DON SIMÓN: ¿Usted por qué ha venido a deshonorar mi hija y me la va a dejar ahí botada? un hombre como usted, ¿y se va a ir así, así, porque le da la gana?

MAMÁ: No te dije que era de mala familia, la postura, ni trabajador es.

DON SIMÓN: yo creo que vino a perjudicármela y a dejármela ahí. ¡Vamos a ver qué es lo que le ha enseñado su maestro!

(Se van a un duelo)

DON SIMÓN: Demuestre a ver qué es lo que...

(El novio sale corriendo. Fin del drama)

C. Transcripción del drama “La mujer celosa”

(Grupo “Raíces de Ananías Caniquí. Suárez, 28/12/2018)

PORFIRIO: Bueno, vamos con la mujer celosa. (al son de la música).

FUGA, MÚSICA:

“Y amanece y amanece, al amanecer (bis)
Ay que yo quiero bailar fuga, al amanecer (bis)
(...)
Jesucristo estaba muerto, al amanecer.
De muerto resucito, al amanecer.
Y al amanecer, y al amanecer, y al amanecer....

PORFIRIO: ¿Dónde está la Mujer Celosa? ¿Dónde está que no aparece? Anda chismoseando. Hagámosle otra cosa, vamos haciéndole pues, porque la mujer celosa se perdió. Ya viene, ya viene, ya viene.

FUGA:

Santísimo sacramento,
¿Dónde vas tan de mañana?
No vengo a pedirte nada
Tampoco a que me des.

MUJER 1: Voy allí afuera a hacer un mandado, ya vengo.

HOMBRE: ¿Y usted para dónde va, mi amor?

MUJER 1: No, yo voy a hacer un mandadito, no me demoro.

HOMBRE: No, venga, no se vaya, venga acabémonos de tomar esta botellita que estamos en paz, mi amor.

MUJER 1: Ay, ya le dije que ya venía, si no le gustó, salado.

HOMBRE: No, venga, pero se me va de la casa... ¿para dónde va?

MUJER 1: A vos te andaba buscando

MUJER 2: (Que está tomando con sus amigos y amigas) ¿Para qué?

MUJER: Porque te necesito.

MUJER 2: ¿Qué pasó? No me deja tomar mi traguito en paz, mano.

MUJER 1: ¡Só descarada, só sinvergüenza! ¿Vos no que eras dizque mi mejor amiga? ¿y cómo que te andás que revolcando con mi marido?

MUJER 2: A vos, ¿Quién fue que te dijo eso? Esta bochinchera, lengua e' trapo. Oiga, uno ya no se puede parquear en la esquina porque ajá, pues.

MUJER 1: ¿Y a usted quién te manda a parchar con otro? ¡Desvergonzada!

MUJER 2: No, mi amor, lo que te han dicho es pura mentira.

MUJER 1: ¡Só boquidura! ¿No te da vergüenza? ¿Y pa' donde vas?

MUJER 2: Pa' ninguna. Yo no quito maridos, mi amor.

MUJER 1: Yo a vos te lo advertí. ¡Comías en mi casa, te daba de vestir y mira cómo me vas a pagar! ¡Su arrecha! ¿Y pa' qué corrés?

MUJER 2: Y si fuera así, ¿qué pasa? Hijuepuchica.

HOMBRE: (Entra Borracho) Un momento, ¿qué pasa aquí, mi amor?

MUJER 1: Vos a mí no me vengás a joder, só descarado. ¡No te da vergüenza!

HOMBRE: Pero, mi amor, yo con esa mujer no tengo nada.

MUJER 2: Preguntale dónde durmió anoche.

HOMBRE: Conmigo no fue.

MUJER 1: ¿Entonces con quién dormiste anoche, si vos anoche no fuiste a la casa? ¡iso' degenerado!

HOMBRE: Estaba tomando con los amigos allá en la esquina, pero yo no dormí con ella

MUJER 2: Durmió conmigo...

MUJER 1: ¡Claro, los amigos con vos son unos alcahuetas! ¡Tomá para que respetés (le dá una cachetada)!. Y esperate lo que le va a pasar a tu mujer pierna arriba, porque conmigo la va a tener.

(Mujer 1 está vestida de pantalón rojo, camisa blanca, tenis blancos, una balaca blanca y un poncho en la mano con el que golpea a su marido y la amante. La mujer 2 tiene un pantalón

azul, camiseta blanca, tenis blancos, un sombrero y su machete terciado en su funda en la cintura. Es decir, se nota que hay una intencionalidad en el color y el uso de algunos objetos, que diferencian las dos mujeres. El Hombre lleva un pantalón oscuro, camiseta blanca y encima un saco de pana, además de un sombrero en la cabeza).

MUJER 1: (Al Hombre, que intenta agarrarla del brazo). No, no me cojás.

HOMBRE: Es que las cosas no son así, mi amor. Vámonos pa' la casa y arreglamos allá.

MUJER 1: Ninguna casa. Yo con vos no tengo ya nada que arreglar. Cogé tus maletas y te largás.

HOMBRE: (Yéndose) Ah, además quién la mando a...

MUJER 2: Y yo te recibo en mi casa, mi amor.

(**PRESENTADOR:** El aplauso para "la Mujer celosa", qué rrrrrico, sigue!
(se escuchan aplausos y gritos de "Bravo")

Empieza el enfrentamiento (duelo con machete) entre las dos mujeres.

MUJER 2: Me lo comí, lo disfruté y aquí voy. ¡Pintámela, que yo te la coloreo! (Mientras la reta con su machete)

MUJER 1: ¡A como quiera, yo quiero! Porque esas así, vagamunditas yo las he visto y las he tenido en mis manos. Vamos a ver cómo nos va... mi amor...

En el duelo entre las dos mujeres, una armada con el machete y la otra con el Poncho, realizan dos lances, mientras la Mujer se defiende con su poncho. En el tercer lance que ejecuta la Mujer 2, Mujer realiza su defensa y lleva el pocho al cuello de su oponente, indicando una jugada en que la ahorca y la somete al suelo. Termina el drama.

Aparece la Mujer 3. Pantalón azul, camiseta roja y sombrero masculino.

MUJER 2: ¿Vos fuiste la Chismosa? Lengua e' trapo. ¿Acaso es que era tu marido o qué?

Mujer 3: Y a vos quién te manda de culisuelta?

Ejecutan un duelo entre ambas. Inician en posición de Cuadro, una al frente de la otra, pierna izquierda al frente. Mujer 2 con machete en su mano derecha, mientras mujer 3 tiene la mano en su sombrero en la cabeza.

Sorpresivamente la Mujer 3 saca un Puñal. Se les caen los sombreros en medio del drama.

(PRESENTADOR: Esa es la Mujer Celosa.)

En el segundo Lance de la Mujer 2, arriba a la cabeza, la Mujer 3 se defiende agachándose y ejecutando un movimiento en el que se indica que le corta en el estómago. Ejecutan dos lances más y en el último se indica un movimiento en el que Mujer 3 corta el cuello de su oponente con el puñal.

PRESENTADOR: Allí quedó la mujer Chismosa.

PORFIRIO: Bueno, creo que sí se merece un aplauso.

PRESENTADOR: El aplauso para la Mujer Chismosa.

D. Resolución Ministerio de Cultura. Premio recibido por el Maestro Ananías.



República de Colombia
Ministerio de Cultura

Resolución Número **2265** de 2015

29 JUL 2015

"Por la cual se acoge el acta del veredicto de los jurados para la convocatoria del capítulo de Poblaciones: Reconocimientos a la dedicación del enriquecimiento de la cultura ancestral de las comunidades Negras, Raizales, Palenqueras y Afrocolombianas, y se ordena el desembolso de los estímulos a favor de los ganadores"

LA MINISTRA DE CULTURA

En ejercicio de sus facultades constitucionales y legales, y en especial las conferidas en la Ley 397 de 1997 y,

CONSIDERANDO

Que mediante Resolución N° 176 del 30 de enero de 2015, se ordenó la apertura de las Convocatorias de Estímulos 2015 del Ministerio de Cultura, y se estableció que los requisitos generales y bases específicas de participación de cada una de las convocatorias serían las establecidas en el documento denominado "**Convocatoria de Estímulos 2015**";

Que mediante Resolución No. 1030 del 02 de julio de 2015, se designaron como jurados para la convocatoria "*Reconocimientos a la dedicación del enriquecimiento de la cultura ancestral de las comunidades Negras, Raizales, Palenqueras y Afrocolombianas*", a las siguientes personas:

Convocatoria	Área	Nombres	D.I.
Reconocimientos a la dedicación del enriquecimiento de la cultura ancestral de las comunidades Negras, Raizales, Palenqueras y Afrocolombianas	Poblaciones	Dilia Esther Robinson Davis	C.C. 23.247.431
		Moraima María Simarra Hernández	C.C. 30.854.708
		Leonidas Eduardo Ocampo Arboleda	C.C. 17.108.217

Que reunidos en la ciudad de Bogotá D.C., el día veintidós (22) de julio de 2015, se dio lectura al instructivo para jurados, las bases de convocatoria "*Reconocimientos a la dedicación del enriquecimiento de la cultura ancestral de las comunidades Negras, Raizales, Palenqueras y Afrocolombianas*" y los requisitos generales de participación, y después de haber realizado de manera independiente la evaluación de las propuestas participantes en la convocatoria, los jurados recomendaron por unanimidad otorgar el estímulo a:

Y

Resolución Número **2265** de **29 JUL 2015** Subj No. 2 de 4

"Por la cual se acoge el acta del veredicto de los jurados para la convocatoria del capítulo de Poblaciones: Reconocimientos a la dedicación del enriquecimiento de la cultura ancestral de las comunidades Negras, Raizales, Palenqueras y Afrocolombianas, y se ordena el desembolso de los estímulos a favor de los ganadores"

Ganadores:

Rad. No.	TIPO DE PARTICIPANTE	NOMBRE	DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN	PROYECTO	VALOR DEL ESTÍMULO	CDP
3382	Persona Natural	Addo Obed Possu Dinás	C.C. 16.589.163	Afro Colombia folclórica: Addo Obed Possu Dinás	\$25.000.000	59715 del 22 de enero de 2015
3685	Persona Natural	Víctor Simarra Reyes	C.C. 9.093.626	Chobbitto Kukutu – Víctor con poder	\$25.000.000	59715 del 22 de enero de 2015
3697	Persona Natural	Ananías Caniquí	C.C. 4.636.698	Maestro de Grima Ananías Caniquí	\$25.000.000	59715 del 22 de enero de 2015
3408	Persona Natural	Licenia Gallo Martínez	C.C. 27.502.532	"Por amor a mi cultura"	\$25.000.000	59715 del 22 de enero de 2015
3368	Persona Natural	Viviano Torres Gutiérrez	C.C. 9.283.180	No especifica	\$25.000.000	59715 del 22 de enero de 2015

Suplentes con mención de honor:

Rad. No.	TIPO DE PARTICIPANTE	NOMBRE	DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN	PROYECTO
3687	Persona Natural	Emilia Eneyda Valencia Murraín	C.C. 31.839.894	Tejiendo esperanzas
3372	Persona Natural	María Lillyan Rosero de Posso	C.C. 20.334.646	No especifica
2811	Persona Natural	Eduardo Enrique Mendoza Portacio	C.C. 6.574.481	Sembrando semilla ancestral
2815	Persona Natural	Ángela María Castillo Cortés	C.C. 38.979.877	No especifica
3692	Persona Natural	Elvar Mosquera Salazar	C.C. 10.519.929	Elvar Mosquera, el juglar del bambuco patiano

Que los recursos para otorgar los estímulos a los ganadores de la convocatoria *"Reconocimientos a la dedicación del enriquecimiento de la cultura ancestral de las comunidades Negras, Raizales, Palenqueras y Afrocolombianas"* se atenderán con cargo al Certificado de Disponibilidad Presupuestal No. 59715 del 22 de enero de 2015;


Que la Coordinadora del Programa Nacional de Estímulos certifica que los ganadores de la convocatoria cumplieron con los requisitos generales y específicos de participación y no se encuentran inhabilitados para recibir el estímulo de la convocatoria *"Reconocimientos a la dedicación del enriquecimiento de la cultura ancestral de las comunidades Negras, Raizales, Palenqueras y Afrocolombiana"*;

En mérito de lo expuesto,

RESUELVE:

ARTÍCULO PRIMERO: Acoger la recomendación efectuada por los jurados de la convocatoria *"Reconocimientos a la dedicación del enriquecimiento de la cultura ancestral de las comunidades Negras, Raizales, Palenqueras y Afrocolombiana"* y en consecuencia seleccionar como ganadores a los participantes que se relacionan a continuación:

4

	ACTA VEREDICTO DEL JURADO	<p style="text-align: center;">Pág. 2 de 5</p> Código: F-GPE-005 Versión: 2 Fecha: 06-ago-2014
---	----------------------------------	--

comunidad, de las instituciones públicas y privadas nacionales e internacionales. Victor es un referente para sus comunidades y ejemplo de superación.

GANADOR 3:

Rad. No.: 3697

Tipo de participante: Persona Natural

Título del proyecto: Maestro de Grima Ananías Caniquí

Nombre del Participante: Ananías Caniquí

Número de C.C: 4.636.698

Cuantía: Veinticinco millones de pesos (\$25.000.000)

Concepto: Depositario de una práctica ancestral cultura, artística, deportiva y de defensa personal heredada de los antepasados afrodescendientes. Sin ser académico ostenta con orgullo el título de maestro de esgrima que ejerce de manera voluntaria con su comunidad. Su trabajo garantiza la permanencia de este legado lo cual se evidencia con la presencia de muchísimas escuelas de grima en el departamento del Cauca, las cuales se han diversificado actualmente con la participación de la mujer que la introdujeron a través de la danza, aprovechando su condición de músico violinista. El arte de la grima de machete ha ocupado un espacio importante en nuestra historia de Colombia, por la gran destreza de los macheteros o porteros de caña que participaron en la guerra de los mil días y de la independencia de Colombia.

GANADOR 4:

Rad. No.: 3408

Tipo de participante: Persona Natural

Título del proyecto: "Por amor a mi cultura"

Nombre del Participante: Licenia Gallo Martínez

Número de C.C: 27.502.532

Cuantía: Veinticinco millones de pesos (\$25.000.000)

Concepto: Una larga trayectoria como gestora cultural con un compromiso constante por la conservación de las principales expresiones culturales afro-tumaqueñas. Evidencia una copiosa labor y ejecutoria, no solo de su proceso organizativo sino en su proyección a la comunidad de artistas y trabajadores culturales. Ganadora del festival Petronio Álvarez 2012. Su trabajo tiene una alta contribución a la paz, pues aleja a los jóvenes de la delincuencia, la droga, el narcotráfico y los blindo de los grupos generadores de violencia. Su trabajo también involucran a los miembros de su familia. Posee el reconocimiento de las comunidades, instituciones públicas y privadas que la hacen una persona ejemplo de construcción de paz y convivencia.