

Premio Nacional

**Vida  
y Obra 2023**

**PEDRO BELTRÁN • LUCY BOLAÑOS  
LUIS CARLOS FIGUEROA • BLANCA PINEDA**



Premio Nacional  
**Vida  
y Obra 2023**



# Culturas

**Ministra de las Culturas, las Artes y los Saberes**  
Yannai Kadamani Fonrodona

**Viceministra de los Patrimonios, las Memorias y la Gobernanza Cultural**  
Saia Vergara Jaime

**Viceministro de las Artes y la Economía Cultural y Creativa (e)**  
Fabián Sánchez Molina

**Secretaría general**  
Luisa Fernanda Trujillo Bernal

**Coordinadora del Grupo de Convocatorias y Estímulos**  
Liliana Camargo Urrea

**Jefe de la Oficina Asesora de Comunicaciones**  
Óscar Javier Cuenca Medina

**Grupo MiCASA**  
Sergio Zapata León  
María Lucía Ovalle Pérez  
Dilian Astrid Querubín González  
Simón Uprimny Añez

**Gestión administrativa**  
Vannessa Holguín Mogollón

**Asesoría legal**  
Yivy Katherine Gómez Pardo

**Corrección de estilo y edición**  
Manuela Fajardo González

**Fondo Mixto de Promoción de la Cultura y las Artes de Boyacá**  
Jorge Enrique Pinzón Mateus (gerente)

**Primera edición: septiembre de 2025**  
ISBN (impreso): 978-958-753-731-4  
ISBN (digital): 978-958-753-732-1

**Título de la publicación:**  
*Premio Nacional Vida y Obra 2023*

**Textos:** @ Claudia Carvajal, Jairo O. Hernández  
**Fotografías:** @ Steffany K. Rodríguez, David Schuster, Daniel Patiño, Julián Torres

© Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes  
Está prohibida, sin la autorización escrita del editor, la reproducción total o parcial del diseño y del texto de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

Está prohibida la venta de esta obra.

# Contenido

Presentación	4
Nota de los autores	12
Una Máscara en busca de una casa	14
Luis Carlos Figueroa: por la música, para el tiempo de la música	48
El idioma de este pájaro es una cumbia moderna	82
Entre las montañas se salva la memoria: Blanca Pineda y el patrimonio cultural de Ciudad Bolívar	116

# Premios Nacionales Vida y Obra 2023

PRESENTAR A LOS PREMIOS NACIONALES VIDA Y OBRA nunca será una tarea menor, especialmente cuando se trata de historias de personas que nos anteceden en la labor de hacer de nuestro país un lugar apasionante, vivo y digno para quienes, día a día, entregamos nuestras fuerzas al mundo de las culturas y las artes.

Las personas ganadoras de estos Premios ofrecen testimonio de un país cultural que lucha a diario, que resiste y se enfrenta a los rigores cotidianos de un territorio no exento de violencias, desigualdades e inequidades. Ellas responden a la necesidad de escribir nuevos relatos narrados por quienes luchan y les dan a las artes y las culturas un espacio para significar otros modos de existir, y resisten ante los discursos que las desvinculan de sus múltiples conexiones con la vida social, económica, ambiental y política de Colombia.

Las vidas de estas colombianas nos harán recorrer barrios, campos y ciudades; nos permitirán sentir, a pesar de la lejanía en el tiempo, el eco de las victorias de quienes las antecedieron, y reconocer lugares y nombres inscritos en cada uno de sus logros. Descubriremos que, a pesar de no haberse conocido entre ellas, comparten rasgos que las conectaron: infancias inquietas, una constante actitud de observación y escucha a los mayores,

una disciplina férrea, la generosidad y entrega en cada uno de sus actos, la capacidad de resiliencia en medio de adversidades y dolores, y especialmente, una modestia que las conectó de forma natural con públicos y aprendices, y con mucha gente a la que defendieron.

Con la capacidad de elevar la creación a un bien posible en conexión con otros, el suceso creativo que ellos propiciaron no solo se consumó en un acto poético revestido de valor por sus cualidades estéticas; para ellas y ellos, la creación y la vida han sido, en todo momento, un acto de conciencia y vínculo con el mundo, al que poco a poco se han integrado sus obras y actuaciones. Su escena tocó los bordes del mundo doméstico, desplegándose profundamente en el ámbito público: en calles, barrios, plazas, parques, teatros, tablados y aulas. Esta publicación nos aproximará a la vida de dos mujeres y dos hombres que, impulsados por una vocación marcada por el deseo de servir, insistieron, creyeron y crearon. Como herencia de sus historias, merecen el máximo reconocimiento.

La primera de estas vidas nos lleva al Valle del Cauca, impregnándonos de la vibración que produce conocer a la mujer que entregó al teatro colombiano una característica singular: la capacidad de situarse como el eco de un discurso vivo que, más allá de sus múltiples formas de expresión, nos

habla de la reivindicación cotidiana y la lucha permanente por los derechos de las mujeres. Lucy Bolaños protagoniza esta historia: hizo del teatro una labor palpitante, sin distraerse ni sucumbir ante las formas establecidas. Se trata de un teatro que, ante todo, incomodó y abrió paso a la narrativa de un nuevo tiempo en el que, de la mano de su propia compañía, ayudaría a desenmascarar dolores y abordar temas y lenguajes inaceptables que la sociedad y el establecimiento habían fijado y naturalizado. No en vano, el nombre que eligió para su compañía fue *La Máscara*; no usada como una provocación escénica para encubrir o distanciarse, sino más bien para fundar una relación distinta con sus interlocutores y proponer un rostro franco, con el que las mujeres narraron, escribieron, dirigieron, actuaron y develaron lo prohibido en la cotidianidad de su momento histórico. Su legado es un tratado cultural de una vida dedicada al servicio, que no solo incita a cuidar y proteger, sino que nos impulsa a transitar hacia estructuras menos calculadas de solidaridad y al cuidado de los otros.

La cotidianidad de muchas mujeres —como la de la misma Lucy— adquirió relevancia, extendiéndose hacia calles, parques, plazas y zonas rurales del Valle del Cauca. Abrazó a las gentes en comunas y veredas, involucrándolas en sus actos creativos e implicándolas en una toma de conciencia en la que, en nombre de las adversidades, existir se convertía en un asunto creativo. En esos lugares, donde el Estado casi no llegó, siempre hubo gente que acogió el teatro de Lucy con el mismo entusiasmo con el que ella rodeó a mujeres, hombres, niños y ancianos, a campesinos, afrocolombianos e indígenas, que poblaron las laderas y zonas menos ocupadas de Cali.

Sus cartas, bitácoras, textos y cuadernos dan cuenta de los lugares que habitó y de aquellos que edificó, siempre poco a poco en medio de los embates y las afugias de quien decide entregar todo por un sueño. Si el don es una forma de existir y el cuidado una forma de estar en el mundo, Lucy hizo del don y del cuidado el territorio su lenguaje artístico, impregnando su vida de un sentido ético.

Luis Carlos Figueroa es el dueño de la segunda historia de esta publicación, que, no por azar, nos llevará nuevamente al Pacífico colombiano. Nos acompañarán sus músicas, la sonoridad de sus composiciones y las precisas ejecuciones con las que recorrió los bordes y las tramas de la música clásica académica y la música tradicional. El maestro Luis Carlos, prodigo inquieto y sensible, encontró rápidamente en su curiosidad innata la excusa para tocar el mundo con el tesoro de sus manos. Precoz intérprete, compositor, director, formador y pedagogo, halló en las raíces de la música colombiana el carácter y la pasión para inaugurar un viaje musical global del que emergieron diálogos que acabarían siendo materia de sus lecciones en todos los escenarios en donde su palabra se hizo presente.

Sus viajes a Europa enriquecieron su técnica con nuevas experiencias, formas de ejecución y lenguajes musicales universales. Como director del Conservatorio Antonio María Valencia, sus dotes de gestor y administrador de la cultura le permitieron desplegar habilidades en la gestión de recursos; pero fue, sobre todo, su intención pedagógica la que lo situó en el consabido lugar del maestro, convirtiéndolo en muchos hombres a la vez y en uno solo para la consagración de su nombre.

Este Premio entregado por el Ministerio de las Culturas no basta para honrar en toda su dimensión la labor del maestro Figueroa. Más de cien años de vida y de aportes como director de orquesta, compositor, pedagogo y difusor de la música colombiana no son nada sencillos de reconocer. Su batuta y su piano, que tantas veces hablaron al mundo, continuarán siendo la inspiración y el horizonte para las generaciones actuales.

En la costa Caribe colombiana hay un hombre que —como podrán descubrirlo quienes se adentren en las páginas de este libro— perdió el corazón y la cabeza” con el beso que en su infancia le dio a la flauta de millo, ese instrumento musical vegetal. Las derivaciones de aquel primer encuentro resonarían en los soplos, suspiros e inhalaciones de una nueva cumbia en Colombia surgida del estridor del agua entre las piedras de los ríos y del sosiego de las tardes junto a la ciénaga. Días enteros de contemplación, precedidos por la curiosidad y la admiración que sentía por el maestro Gregorio Polo, el millero insigne de la cumbia colombiana, le permitirían a Pedro “Ramayá” Beltrán continuar el legado paterno del “santo y parrandero” para revolucionar desde adentro la interpretación hímnica de este ritmo asentado en el Caribe. Su ejercicio musical transformó un canto triste y gozón en un saber en expansión que superó las parrandas en quioscos y tablados para trasladarse a las rutas del carnaval y consolidarse en un rasgo identitario de nuestro patrimonio musical colombiano. El maestro Ramayá agregaría nuevos instrumentos al repertorio cumbiambero y reubicaría los sonidos ya conocidos, cuya raíz folclórica permanecía intacta.

El hombre que acunó el viento y el “idioma de los pájaros” en el cuerpo de una caña hoy respira entre nosotros a través de sus composiciones y las características ejecuciones del *pito atravesao*. En adelante, oír “La cumbia soledeña” y “La nueva cumbia de Soledad” será un compromiso para quienes se acerquen a la historia del maestro, pues, de seguro, nuestra vida también despuntará en un baile interminable.

Cierra este libro la “niña de la ruana roja”: Blanca Pineda, que desde muy temprana edad conoció y cuestionó el dolor humano, nunca lo compadeció; lo grabó en su memoria para adjudicarse un compromiso permanente, el de luchar decididamente por el bienestar de quienes, ante una sociedad distante, representaran un territorio que en el imaginario tristemente ha sido reducido a la marginalidad. Ciudad Bolívar, en Bogotá, vio nacer su vocación, y para ella, este alumbramiento no solo significó la necesidad de fundar un territorio, sino la oportunidad de vivirlo y representarlo desde adentro. Blanca aprendió, de aquellos con quienes convivió, que la solidaridad es un lenguaje necesario para existir y respetar la vida del otro, no como un valor que se obtiene en manuales, sino como una experiencia vivida.

Blanca escarbó en las derivaciones del lenguaje, recogiendo los hilos y las imágenes de las historias contadas por campesinos, indígenas y personas desplazadas por la creciente violencia en campos y ciudades. Así urdió las claves de sus relatos y experiencias, que no solo alimentarían sus publicaciones, sino también sus ansias de servir. Con ingenio y compromiso por aportar en las vidas del barrio, y convencida de la necesidad de integrar a las personas en el mundo social y económico, enseñó a quienes se le

acercaron el valor de la lectura y la escritura, más allá del fin educativo regulado por el Estado, sustituyendo su ausencia con un compromiso propio. Blanca nos habla de una educación orgánica, nacida de reuniones en la casa cural y de tardes junto al “palo del ahorcado”, en las que se profundizaban lecciones a través de las ondas y frecuencias de la radio y la televisión de la época. Alfabetizar para cuidar; conversar y narrar para sanar.

El reconocimiento y la protección de los saberes ancestrales, de los lenguajes y de las formas de representación de las comunidades fueron para Blanca una labor inseparable de la lucha social por los derechos de las personas. Su disputa la llevó a ser precursora y promotora de actuaciones jurídicas y leyes en favor de los derechos civiles, políticos, económicos y culturales, no solo de quienes habitaban en el barrio, sino, de manera prevalente, de niños, niñas, adolescentes y mujeres víctimas del conflicto social y armado en el país.

La narración la impulsó a la acción, a entender y enfrentar las necesidades estructurales de la gente. Ese mismo movimiento le significó intimidaciones y amenazas, pero su museo itinerante El Resbalón y su biblioteca itinerante Baúl de Letras hicieron de su accionar cultural un espacio íntimo desde el cual era posible movilizar, defender y agenciar la vida. Blanca no se detuvo, ni ante el exilio, ni ante el dolor, ni ante la muerte.

Nos resta decir que las cuatro personas que definen esta publicación vivieron el exilio de formas diversas, ya sea voluntario por cuenta de sus búsquedas o propiciado por los rigores de su quehacer, marcado por las

fuerzas que han impulsado la violencia política y el conflicto armado en el país. Sin embargo, siempre retornaron al lugar donde inicialmente florecieron, quizás sin imaginar que sus trayectorias nos entregarían tantas formas de vivir lo cultural. Su retorno nunca será un acto empírico; volverán siempre con el ímpetu de quien regresa a casa para transformar, para refundar o para ver crecer los cílios y las semillas que alguna vez cuidaron. De los sitios que las acogieron, extrajeron la fuerza, la determinación, los instrumentos y las provocaciones necesarias para finalmente esparcir, sembrar y cosechar.

Hoy, como institución de la cultura en el país, solo nos resta dejar, entre las páginas de este libro, un gesto de agradecimiento y reconocimiento a sus memorias y a las de sus familiares, amigos, vecinos, discípulos, aprendices y oyentes que han estado con ellas en el camino.

Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes  
Julio de 2025

# Nota de los autores

DE LA TRAVESÍA QUE REPRESENTA ESTA ESCRITURA, nos sorprendieron estos cuatro visionarios por la manera en que abrieron sus caminos con convicción hacia aquello en lo que nadie más creía. Nos conmovieron y nos llenaron de fuerza sus espíritus, que no se doblegaron ante la adversidad de sus contextos, recuperaron la fe extraviada en una tierra estéril y aprendieron a cultivarla con su recursividad, aun cuando en este país no había tiempo, dinero ni interés en la cultura, el arte y la memoria.

Detrás de estas cuatro historias encontramos un latido que, estamos seguros, pertenece a lo eterno. Y tras ese latido, unas manos, unas voces, unos cuerpos que lo alimentan y que continúan uniendo esfuerzos a pesar del miedo y la dificultad.

Les agradecemos por abrirnos las puertas de sus hogares y compartir con nosotros la alegría de sus logros y las enseñanzas que dejaron los momentos difíciles.

A Lucy, Susana, Pilar, Gabriel, Sara y a todo el equipo del Teatro La Máscara, gracias por darlo todo para construir una casa matriz que acoge las voces y las experiencias de las mujeres a través del teatro en Cali.

A Luis Carlos, Julieta, Luis Carlos hijo, Luz Gloria y James, quienes llevan la armonía de un hogar unido por la música clásica colombiana; al Rey de la Flauta de Millo, el maestro Pedro “Ramaya” Beltrán, a sus hijos

Pedro, Winston, Shirley y a su esposa, Cielo, quienes nos recibieron con alegría en su casa: gracias por regalarle al mundo los sonidos de la cumbia moderna de Soledad.

A Blanca, Ludovina y a la familia Pineda Cuervo, que han sanado con sus palabras las heridas que llevan las víctimas de la guerra y que, con su aliento, nos enseñan que la memoria es una forma más de construir la paz en el día a día.

También queremos agradecer a los amigos que hicieron posible conocer otras facetas de los ganadores y ganadoras del premio: a Pilar Restrepo, nuevamente, por ser el apoyo tras los proyectos de La Máscara y por haber abierto las puertas de este teatro a nuevas generaciones.

A Patricia Pérez, Orfa Cruz, Cristian Cardozo y Luis Carlos Rodríguez, por sus esfuerzos en difundir la música del maestro Figueroa.

A José David Roldán y al grupo Interdis, por su ardua labor de investigación que demuestra la magnitud de la obra de Luis Carlos Figueroa.

A Jorge Jimeno, a quien agradecemos por su admiración contagiosa por el maestro Ramayá y por todo el trabajo que realiza para transmitir ese legado a sus estudiantes y al mundo entero.

A Luz Marina Ramírez, encargada del registro audiovisual de los momentos históricos de Ciudad Bolívar, y a Astrid Burgos, defensora de los derechos de las personas mayores en la localidad, gracias por sostener esa amistad a través de la memoria que las une.

# Una Máscara en busca de una casa

CLODIA CARVAJAL

La casa, recién comprada, ubicada en el barrio San Antonio, en Cali, se caía a pedazos. En medio de la ruina, un grupo de mujeres dirigido por Lucy Bolaños abrazaba los escombros, paseaba sobre ellos, y la casa se convirtió en útero.

## Armar un boroló

ESTO FUE LO QUE ME CONTARON, lo que leí, lo que vi en una cinta vieja: en 1992, treinta personas ingresaron por la puerta verde de esa casa vieja y habitada por fantasmas. Una vez adentro y cegadas por la oscuridad, se dejaron llevar, como hipnotizadas, por el sonido de un violonchelo. Minutos después, una luz se encendió y aparecieron en escena cinco mujeres: las actrices Liliana Montes, Valentina Vivas, Claudia Morales, Silvia Wend y Lucy Bolaños. Llevaban puestas faldas amplias y voluminosas, vestidos delicados fabricados en tul y algodón, bufandas de plumas; unas llevaban sombreros y otras usaban moños que les cubrían las cabezas, eran mujeres salidas de otra época que cantaban en coro:

*Hay mujeres regulares, hay mujeres desgraciadas, hay mujeres con mal genio y las hay con mucha gracia. Hay mujeres como globos, hay mujeres como flautas. Hay mujeres chiquiticas y las hay como jirafas. Pero feas, feas, feas, pero feas y con ganas, no hay ninguna mujer fea, te lo juro por mi alma. Si alguien me contradice, apostar me lo permito, tráigame una mujer fea, que por muy fea que sea, yo le veré algo bonito...*

La luz se apagó. La mujer que guiaba el recorrido encendió una vela y, con el fuego entre sus manos, dirigió a las treinta personas por la casa llena de puertas que conducían de un cuarto a otro, como en



Susana Uribe Bolaños y Lucy Bolaños en una puesta en escena de Casa Matriz.

Fotografía: archivo Colectivo La Máscara (2008).



## **No era la primera vez que este grupo, cansado del silencio, había armado el boroló de las brujas: lo venían haciendo desde 1985.**

Dice Miriam Cotes, la traductora del poema “Para las muchachas de color que consideraron el suicidio, sin saber que el arcoíris es suficiente”<sup>1</sup>, del que surge este montaje, que esta obra no es fácil de digerir para el público porque aborda temáticas tabúes, como el aborto, la infidelidad y la prostitución. No era la primera vez que este grupo, cansado del silencio, había armado el boroló de las brujas: lo venían haciendo desde 1985. Y ahí estaban: treinta personas masticando con la boca seca estas historias íntimas de las mujeres, en medio de la risa y la extrañeza, viviendo en carne propia sus dolores. Dice Susana: “Era un viaje. Primero, el texto es precioso. Agrupa unos poemas de una afronorteamericana que se llamaba Ntozake Shange, una mujer de una poesía... bailarina, también directora de teatro. A mi mamá le llega la traducción y empiezan a montar”.

“Mamá” es Lucy Bolaños y varios de los personajes deambulantes de este montaje, también es la directora, cofundadora, gestora cultural, pedagoga, rumbera, amiga, cantante, dibujante, camaleónica, que se endeudó para comprar un sueño que después se convertiría en un emblema del barrio San Antonio y que hoy lleva el nombre de La Máscara, el colectivo pionero del teatro de género en Colombia.

un laberinto. Se tropezaban con escenas de las mujeres que habitaban los espacios: tres mujeres que llevaban el corazón roto, una inmigrante, una mujer recién graduada, una joven en camisón de hospital describiendo la experiencia de su aborto, dos bañistas que discutían sobre lo difícil que es presentar cargos contra un amigo abusador, tres roquerías demasiado emocionales, una prostituta, tres niñas que jugaban con unos pares de tacones sobre un muro, una cantante, una mujer emancipada, una mujersaltimbanqui, así, pegaditoporqueesunasolaymuchas, y una mujer a quien se le llevaron todo lo que era de ella y no le dejaron sino el balanceo perfecto.

1. En el libro *Dramaturgia de la urgencia* de Pilar Restrepo, 2006.

## ¿Qué hago con esta urgencia?

BUSCO EL NOMBRE DE LUCY EN INTERNET y descubro una lista de resultados relacionados con el Teatro la Máscara: la historia del colectivo, la lista de obras, las notas de prensa sobre el teatro. Me empeño en encontrar algo sobre ella: dónde nació, en qué condiciones, cuál es la primera obra de teatro que vio en su vida, pero todas las búsquedas me conducen a lo mismo. Parece que no es posible hablar de Lucy sin hablar de La Máscara, parece que, al ponérsela, nunca se la pudo ni se la quiso quitar.

Jairo viajó a Cali a entrevistarla. Yo la escucho desde la distancia una semana después, a ella y a las personas que la han amado y que ella ha amado. Me habría gustado conocerla en persona, ver su risa, conocer el teatro, pero las circunstancias a veces tienden a torcerse; que lo diga Lucy, que sostuvo un teatro en el tiempo en que a ningún presupuesto nacional le interesaba las tablas. Así que escribiré sobre el sonido de sus voces y sobre sus silencios, reconstruiré esta historia a partir de los rastros y archivos que llegaron a mí.

A los quince años, María Díaz, madre de Lucy, se escapó con Arnulfo Bolaños para casarse. La ceremonia tuvo lugar en La Cumbre, un pueblo pequeño al norte de Cali. Rafaela, la madre de María, no estaba de acuerdo, pero cuando regresaron con la firma del cura, ya no había nada que hacer. Un año después del matrimonio, el 27 de febrero de 1948, nació Lucy, la mayor de ocho hermanos: siete hembras y un varón.

Desde el principio, María le puso las cartas sobre la mesa a Arnulfo: no permitiría que ningún hombre le hiciera daño, no estaba dispuesta a continuar con el pesado linaje de su madre. No iba a soportar golpes e insultos, como lo hizo Rafaela al lado de su esposo, el abuelo de Lucy. Susana dice que María era brava, fuerte y que Lucy le tenía miedo.

Años después, María encontraría la fuerza para convencer a Rafaela de salir del hogar de la asfixia. La llevó a vivir junto con ella y con sus hijas y sobrinas: allí fue creciendo el matriarcado. Y, por suerte, Arnulfo resultó ser un hombre distinto para la época.

A Lucy, la violencia que padeció su abuela le dejó una marca, una necesidad, una urgencia que miraría a los ojos toda su vida. Fue niña por poco tiempo, pues tuvo la responsabilidad de cuidar a sus hermanas y primas, de llevarle el almuerzo a su padre y de aprender el oficio de la costura.

“Mi abuela María, siendo la menor de sus hermanos, se encargaba de cuidar a los hijos de ambos. Por su parte, tenía siete niños a su cargo, además de otros ocho de su hermana y otros ocho de su hermano. En total, se ocupaba de cuidar a una numerosa familia de veintitrés niños”, dice Susana.

Eran tantos que, con Lucy, jugaban a inventarse presentaciones. Esos juegos, claro, solo podía permitírselos las pocas veces que el dinero y las obligaciones impuestas le daban un respiro; primero, en el colegio de monjas El Amparo, donde hizo circo-teatro; después, cuando la gran familia se mudó al barrio Panamericano, en los grupos artísticos de los centros parroquiales de la Fundación Carvajal.

Para María, era importante que sus hijas se casaran. Y Lucy, apenas pudo, a los diecisiete años, se casó con un tío al que nunca quiso. A los dos años del matrimonio ya se había separado.

“Y ahí, en esas fotografías, es donde se ve como una estrella del cine mexicano: ¡guau, preciosa! Al parecer él también bebía mucho. Bueno, mi mamá no iba a repetir historias, eso sí lo tenía clarísimo. Ella también rompió la herencia. Mis tíos se casaron y, cuando empezaba a haber maltrato, mi mamá era la que primero las cachaba... Siempre estaba ahí para brindarles su casa, si era necesario, comida, de todo, a sus hermanas”, dice Susana.

Aunque siempre fue una rebelde, Lucy nunca mostró esa faceta en la casa. Las necesidades la llevaron a dar un salto a un universo de jeringas, esparadrapos, catéteres y camillas, con eso se ganó la vida durante sus primeros años de independencia. Dice Pilar Restrepo, cofundadora de La Máscara:

“Lucy era enfermera, entonces ha tenido una vida dedicada al servicio y a la ayuda. Trabajó con muchos médicos en hospitales. Ella también me contó cómo compraban la sangre a los pobres. Es decir, Lucy conocía la vida de arriba abajo. Tenía una experiencia de vida muy vasta. También fue violentada físicamente, por eso tenía unas antenas muy bien puestas y ella sentía, percibía y te

podía decir: 'Aquí no te metás', 'de aquí nos vamos'. Ella nos salvó de muchas cosas".

Esas antenas de abeja reina le avisaron la hora de dejar el mundo blanco de los frascos de suero y las mascarillas, la guiaron hacia el teatro y la llevaron a recorrer diversos rincones de Cali ofreciendo sus talentos, sus manos, su corazón, y atendiendo la urgencia de estar para otros. Entre esos destinos llegó a Jamundí, donde el naciente colectivo La Máscara compró su primera casa persiguiendo la utopía de García Lorca: hacer teatro rural.

→

Lucy y Susana frente a la icónica fachada rosa de la Casa del Teatro La Máscara, en el emblemático barrio caletón de San Antonio.

Fotografía: Daniel Patiño (2024)



## Ser camaleónica

PARA QUE LUCY LLEGARA AL TEATRO UNA VEZ MÁS, como una hija perdida que debía reencontrarse, primero tuvo que ir al corregimiento de Pance en Cali y conocer a Carlos Bernal, actual director y dramaturgo, quien para ese momento pertenecía al Teatro Experimental de Cali, el famoso TEC, como acostumbran a nombrarlo. Carlos la invitó a ver teatro.

“Y cuando vi esto diferente, a mí me gustó, porque yo jugaba mucho con las cosas de maquillaje, muchísimo”, cuenta Lucy.

Pasaba horas y horas frente al espejo, maquillándose, jugando, arreglándose el pelo, haciéndose la toca antes de salir a la calle.

“Me gustaba, me arreglaba para que me miraran”, escuchó su risa, la risa que revela que no recuerda si Carlos Bernal fue su novio o solo un amigo.

De aquella primera invitación a ver teatro surgieron otras, hasta que se involucró en los talleres que los maestros Enrique Buenaventura, director del TEC, y Santiago García dictaban los sábados. Mientras tanto, continuaba trabajando como enfermera.

En el TEC, la Lucy de veinticuatro años se encontró con otros que, como ella, se entregaban a la urgencia de hacer algo, de mover las manos, de poner el cuerpo, de cambiar las cosas. Era la Cali de los años setenta, una ciudad que recibía a migrantes desplazados del Pacífico, del Cauca y de Nariño, mientras comenzaba a hervir en cultura a través de la música, el cine y el teatro. En ese contexto de efervescencia social, se consolidaban movimientos sindicales ligados a las ideas del Partido Comunista Colombiano (PCC), como el Sindicato de Trabajadores de la Caña de Azúcar.

Desde temprana edad, Lucy militó en el PCC. Gabriel Uribe, el padre de Susana, dice que, cuando la conoció en el TEC, ella ya pertenecía a las ligas mayores del Partido Regionalista. Para él, fue esa conexión la que la trajo al teatro.

“Lucy entró al teatro por la política. Ella no tenía ninguna formación artística en la vida ni en su familia. Nadie era artista, no sé, quizás esa experiencia de hacer cosas artísticas en el colegio, pero nada más. Es una persona de mucha sensibilidad social y eso la llevó desde muy joven a estar vinculada con organizaciones políticas de izquierda. Hasta donde yo tengo entendido, su militancia política la llevó a hacer teatro porque, en esa época, se concebía que el teatro era una herramienta de trabajo político valiosa, útil y muy eficaz. En un momento juntabas a un poco de gente, les tirabas un discurso, había una excitación; eso les fascinaba a los políticos de izquierda”.

Lucy tenía muy claro, siguiendo las enseñanzas de Enrique Buenaventura, que el teatro exige independencia artística, que no se deja doblegar por un partido político, que responde con capacidad crítica a su época. Y eso fue lo que se dedicó a hacer toda su vida.

En una entrevista realizada por *Papel de Colgadura*<sup>2</sup>, Lucy dice:

*Iba a las huelgas de los sindicatos, a las marchas universitarias. Yo era militante y trabajaba con los pioneros, que era el grupo de niños y niñas del Partido [Comunista]. Entonces, siempre ha habido como esa necesidad, no solo de La Máscara, sino del Nuevo Teatro Colombiano, de ser parte de las luchas sociales.*

Para Gabriel, Lucy era la mujer de la batuta, aquella que dirigía al grupo durante las tardes de ensayo en las instalaciones del TEC.

Inicialmente, el colectivo se llamó El Tinglado; luego, fue rebautizado como La Máscara. Sus primeros integrantes fueron Ernesto Concha, Aicardo Bonilla, Diego Villegas, Héctor Fabio Cobo,

2. Collazos Cortés, Gustavo Adolfo. (6 de marzo de 2011). "Teatro con la comunidad y teatro de mujeres en Cali: La Máscara", *papel de colgadura*. Disponible en: <https://www.icesi.edu.co/blogs/papeldecolgadura/2011/03/06/teatrocon-la-comunidad-y-teatro-de-mujeres-en-cali-la-mascara/>

Diana Londoño, Luz Marina Gil, Gustavo Vivas, Blanca Martínez y Lucy Bolaños. En 1972 presentaron su primera obra: *No saco nada de la escuela*, del chico Luis Valdez. El colectivo siguió presentando otras obras, como *Una historia vulgar*, basada en poemas de Pablo Neruda; clásicos, como *La mina*, *Macbeth*, *La mandrágora* y *¿Cuánto cuesta el hierro?*, obra que los llevó a Ecuador en 1980.

Por esos años, el TEC estaba preparando el estreno de la obra *La diestra de Dios Padre* en la cuarta versión. Lucy se encargó de coser los vestuarios. A lo mejor es eso el linaje, pienso, una parte de una que no se escapa y que da las herramientas necesarias: la aguja, el hilo, las tijeras, para destazar y tejer nuevos caminos. Así se fue haciendo camaleónica.

## Persiguiendo el sueño de Lorca

ESTA HISTORIA SE ESCRIBE EN PLURAL, Lucy lo prefiere así, por eso no ha sido portada, por eso han sido contadas las palabras para escribir sobre ella y su gestión.

El colectivo se fue a vivir a Jamundí. Para comprar la casa, Pilar Restrepo, quien ya hacía parte del grupo, cuenta en una entrevista<sup>3</sup> que les tocó presionar para que la Asamblea Departamental les diera la plata. No era mucha, pero la suficiente, “y queríamos hacer un teatro rural, éramos un poco locos y agitados, todos éramos compañeros tanto en el trabajo como en el amor”.

Susana recuerda que la casa era como una “L”, “donde había un cuarto acá, un cuarto allá, como una salita, un cuarto, cocinita y todo lo demás era un solar, un patio. Un patio grandísimo con árboles”. Los ojos de la niña de siete años con los que Susana habitó esa casa de la felicidad hace tanto tiempo no le permiten recordar lo que Gabriel dice: “Era una casa en condiciones muy precarias, realmente. Era una casa vieja, como abandonada, que —tengo entendido— ellos recuperaron.

3. Hernández Dávila, Oswaldo y Restrepo Mejía, Pilar. (2024). “Pilar Restrepo Mejía: entrevista”. *Papel Escena*, 20, e-60629. Disponible en: <https://doi.org/10.56908/pe.n20.629>

Hicieron un trabajo para que el espacio fuera habitable. Reconstruyeron lo que se podía reconstruir y empezaron a vincularse con la población, con los niños, con los jóvenes”.

Estando en Jamundí hicieron lo que dijeron que iban a hacer: teatro callejero. Recorrieron municipios y veredas, entre ellas, Villa Rica, Quinamayó, Robles, Suárez, con la obra *El buziraco y el sueño*, sobre la historia del diablo de las tres cruces; una murga que se basa en el primer ejercicio investigativo de La Máscara acerca de una de las leyendas más populares de Cali, que cuenta la historia de un espíritu maligno, conocido como el buziraco, que habitaba el cerro y aterrorizaba la ciudad, hasta que levantaron tres cruces en la misma loma para exorcizarlo y proteger a los caleños. Cuando terminaba la función: “Poníamos el sombrero. Les decíamos que nosotros éramos de teatro y trabajábamos, pero también nos gustaba trabajar con la gente que no tenía plata para moverlo y que quería hacer obras. Nosotros también éramos pobres —escuchó la risa de Lucy—, pero por eso mismo ensayábamos con los pobres. No les engañamos, y con ellos también aprendíamos”.

Por eso, además, hicieron lo que soñaban. Ir a Jamundí no fue un acto del azar. Para Lucy, los llamados ‘pueblos blancos’ simbolizaban el progreso, mientras que los ‘pueblos negros’, provenientes en su mayoría de la costa pacífica —de departamentos como Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño—, migraban hacia Cali y sus alrededores huyendo de la violencia y en busca de oportunidades. Pero al llegar, encontraban el mismo abandono estatal y la discriminación de las comunidades que los recibían. Para ella, el teatro tenía que estar ahí, en esos territorios donde más se necesitaba, no en los espacios privilegiados del supuesto progreso.

En esos espacios de trabajo con comunidades de Jamundí y Quinamayó, Lucy y el colectivo transformaron su visión del teatro. Aprendieron que las tradiciones de las comunidades se convertían en materia viva para el escenario. En Quinamayó, por ejemplo, se encontraron la tradición de celebrar el nacimiento del Niño Dios en febrero; no en diciembre, como dicta el calendario cristiano. Durante la época de la esclavitud, los esclavos no tenían permiso para participar en las festividades de

## La Máscara se convirtió en un punto de encuentro cultural en Jamundí.

los alabos llena el lugar de la despedida. Se trata de cantos funerarios que acompañan el alma del difunto hacia la eternidad.

El colectivo recogió estas experiencias para trabajar con la población e integrar elementos en sus propios montajes. Así, La Máscara se convirtió en un punto de encuentro cultural en Jamundí. Al principio, ensayaban en la casa; después, consiguieron prestado un quiosco, al que llevaron al *Odin Theatre* con las enseñanzas de su director, Jean-Marie Binoche quien dictó talleres sobre la fabricación de máscaras. Con ellas recorrieron el pueblo, les dieron vida en escena, mientras las comunidades locales se reunían para presenciar el espectáculo.

El trabajo con comunidades fue para Lucy, sin duda, una forma de vivir el teatro. Susana rememora las tardes paseando junto a su madre; para quien todo era teatro y más teatro, preguntándose qué más podía hacer, con quién tenía que hablar, a quién tenía que ir a buscar. “Mi mamá era muy sensible ante la desigualdad. Siempre pensaba que el teatro podía ser un lugar donde, al menos, podría haber menos dolor”.

sus amos, por lo que organizaban sus propias celebraciones después de las fechas oficiales. En este festejo, que ha perdurado en el tiempo, las comunidades realizan actos teatrales y musicales que narran la historia del nacimiento de Jesús, junto con bailes y cantos tradicionales que incorporan ritmos y expresiones culturales propias de su herencia africana. También aprendieron que, cuando alguien muere, el canto de

## Diles a las mujeres que nos vamos

COMPRAR LA CASA ERA UNA COSA, SOSTENERLA ERA OTRA, ERA HACER MALABARES. Y los hicieron sobre una cuerda de muy baja tensión. Desde los años ochenta ya andaban soñando con convertir el patio en una sala de teatro; consiguieron unas guaduas, que se quedaron aparcadas durante un año, como un recordatorio del sueño inacabado. Las ayudas económicas que buscaban nunca llegaron.

*No era fácil sobrevivir como grupo allí. Yo tenía que viajar mucho a Cali a buscar plata, mi hija estaba pequeña...<sup>4</sup>*

Las acrobacias de estas mujeres en Jamundí incluyeron el montaje de un taller de costura; cosían pantalones, camisas, chalecos y vestuarios para otros grupos de teatro. Héctor Fabio Cobo cortaba las telas, Pilar las cosía y Lucy cortaba y, durante largas noches, diseñaba los trajes. Un vestuario podía tomarle de seis a ocho días de trabajo. Ensayaban en la tarde y al mediodía, en un espacio que les prestó el Club de Leones. Preparaban almuerzo para todos. Cada uno hacía lo que podía. Susana recuerda a Lucy y a Pilar como las mamás hippies. El teatro estaba por encima de muchas cosas, incluso de la familia. Los niños, hijos de los integrantes del colectivo, vivían en un entorno rodeado de adultos y de artistas, permanecían en teatros; no existían los horarios y se movían de un lugar a otro porque la naturaleza propia del teatro es su errancia. Dice Gabriel Uribe: “Lo que alcanzo a percibir ahora, después de tantos años, es que realmente eso fue un gran esfuerzo con pocos resultados; no digamos artísticos, pero sí a nivel de organización, de apoyo, de incrustarse en un sistema cultural. Ellos no lo lograron”.

Es cierto. Sostuvieron su sueño como equilibristas en una cuerda frágil, desafiando la violencia y la represión de la Colombia rural en los años ochenta. El Estatuto de Seguridad, implementado en 1978 durante el gobierno de Julio César Turbay Ayala, otorgaba amplios poderes a las fuerzas militares

4. Collazos Cortés, Gustavo Adolfo. (6 de marzo de 2011). "Teatro con la comunidad y teatro de mujeres en Cali: La Máscara", *papel de colgadura*. Disponible en: <https://repository.icesi.edu.co/items/5f9b8cea-3667-7785-e053-2cc003c84dc5>

y policiales para enfrentar grupos insurgentes. Aunque, posteriormente, en el gobierno de Belisario Betancur se iniciaron diálogos con las guerrillas del M-19, el ELN y las FARC-EP, las negociaciones se veían afectadas por la intensificación de la violencia y las distancias ideológicas. En 1985 ocurrió la ruptura de las conversaciones de paz y al colectivo La Máscara se le volvió costumbre encontrar pintada la fachada de su casa con mensajes que decían “¡Fuera el M-19!”, o que los requisaran al llegar en la noche, o que las personas del sector las vieran como extranjeros y se cuestionaran cómo era posible que tantos hombres y mujeres vivieran juntos en una sola casa. ¿Qué clase de familia era esa? La cuerda que sostén las acrobacias de los equilibristas se rompió.

La utopía del teatro rural ya iba llegando a su fin cuando los hombres del grupo se fueron. Héctor Fabio Cobo, quien se convirtió años después en el par creativo de Lucy y a quien ella acompañaría hasta sus últimos días, se fue a Brasil. Siguieron otros, como Diego Villegas y Gustavo Vivas, el músico del grupo. Era el momento de sentar cabeza.

En Toribío, un pueblo del Cauca, se llevó a cabo el encuentro sobre la paz. Entre artistas e intelectuales, como Enrique Buenaventura y Estanislao Zuleta, La Máscara presentó una obra en el atrio de la iglesia. Su teatro comenzó a generar sospechas; intentaron tildarlos de guerrilleros, lo que generó tensiones entre los integrantes. En medio de esa situación, las mujeres se enfrentaron con la realidad: “nosotras cuidamos de los niños, nosotras cosemos para financiar el proyecto y ensayamos todos los días, mientras los hombres permanecen encerrados, esperando, y quedan como los artistas”.

A la pregunta que todos se hacían: ¿Esto es una afición o realmente es una profesión, un oficio que voy a asumir o no?, los hombres respondieron en coro: nosotros nos vamos. Y las mujeres, para ese momento Pilar Restrepo, Valentina Vivas, Claudia Morales y Lucy Bolaños, se quedaron un rato más, sentadas frente a las máquinas de coser. Dice Susana: “Y, de verdad, era como que a través de lo que estaban haciendo se abrían las oportunidades necesarias. Era su forma de resistencia. Aunque al principio, tal vez, no era del todo entendido, ella siguió”.

¿Qué hacen las mujeres cuando los hombres se van? Resistir.

## **Esto NO es político, ¿dónde está la política?**

PILAR RECUERDA A LUCY COMO UNA LECTORA INCANSABLE, tanto de los libros como de su entorno. Fue gracias a ella que Pilar descubrió su amor por la lectura. Lucy transformaba todo lo que leía en alimento para el teatro y aprendió a hacerlo abrazada a la colectividad.

Antes de que los hombres se fueran, las mujeres de La Máscara habían empezado a montar una obra bajo la dirección de Jacqueline Vidal, con quien tenían un grupo de teatro de mujeres que al principio se llamó Mi Tema. María Eugenia, Pilar, Luz Marina, Lucy y Susana pertenecían a este colectivo desde hacía alrededor de siete años y eran invitadas a participar en las conmemoraciones del 8 de marzo, para el Día de la Mujer, o del 25 de noviembre, por el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer. Lo hacían a través de escenas teatrales breves que desarrollaban utilizando el método de creación colectiva que el maestro Enrique Buenaventura les había enseñado en el TEC.

El método es el siguiente: un grupo de actrices se reúne en un espacio vacío. No hay guion. En el centro de la sala las ideas flotan; para el caso, a partir de un texto llamado “La lucha”, del libro *Nuevas cartas portuguesas*, de las autoras María Isabel Barreno, María Teresa Horta y Maria Velho da Costa. Se trata de una obra literaria que huye de las líneas y se queda en los fragmentos hechos cartas, poemas, ensayos, documentos legales. Las actrices se miran, intercambian palabras sueltas, gestos, miradas. El proceso comienza cuando una de ellas improvisa una escena. Otra la sigue, suma un movimiento, una acción, un diálogo. Alguien toma notas mientras las demás observan. No hay correcciones, solo aportes. Las escenas empiezan a crecer, a interconectarse y lo que antes eran fragmentos se convierte en una historia compuesta por dos cuadros independientes. La obra se llama *Noticias de María*; en uno de sus cuadros, Lucy actuó como enfermera.

La creación no tiene un director que dicte órdenes, solo una guía colectiva. En una pausa, el grupo se sienta en círculo; discuten sobre lo que acaban de ensayar. Una actriz habla sobre lo que su personaje podría sentir, otra propone cambiar el desenlace, alguien más se pregunta si esa escena refleja lo que buscan contar. Las voces se cruzan hasta que llegan a un acuerdo. Esa misma tarde, regresan al escenario. Cambian los diálogos, ensayan nuevas posturas, prueban otra manera de entrar a escena. La obra no está escrita, se construye mientras avanza. En este montaje ponen en escena, por primera vez, el caso de una mujer que está huyendo del orden patriarcal: en la calle, se suelta del brazo de su marido y corre. Para Susana, el método que emplea para la creación de obras no ha cambiado: “La Máscara siempre ha hecho lo que ha querido hacer. Nunca ha hecho un teatro por necesidad de otros, sino el teatro que ha necesitado en los tiempos y momentos en los que lo ha requerido. Eso no ha cambiado”.

Por eso, cuando los hombres se fueron, Pilar, Valentina, Claudia y Lucy vendieron la casa de Jamundí y regresaron a Cali con *Noticias de María* y una escalera enorme bajo el brazo. Ensayaban en los lugares que Lucy gestionaba. Andaban p'arriba y p'abajo con los corotos. La escalera era parte de otra pieza corta que también montaron por el año 85. Se trata de una obra de teatro callejero que habla sobre la infanticida María Farrar retratada por Bertolt Brecht en sus poemas. La idea de montar esa obra fue de Lucy. Dice Pilar: “Lucy, Valentina y yo teníamos una obra que era sobre el aborto y la prostitución. Se llamaba María Farrar, que es una obra basada en un poema. Lucy fue la que nos la propuso y presentamos esa obra las tres. Digo obra, pero era un sketch porque era corta”.

Presentaban la obra en la plazoleta de San Francisco y en el Centro Administrativo Municipal; la gente rodeaba el montaje y, al finalizar, ellas ponían el sombrero. Llegaban a la casa de la mamá de Héctor Fabio Cobo a contar las monedas. Iban de un lado a otro con la escalera partida en dos, incluso a la cárcel de hombres.

Así fue como las mujeres de La Máscara, aferradas a las palabras de Lucy, a la intuición que les nacía en la parte baja del vientre, en el útero que es capaz de presagiar el futuro, pusieron en escena temáticas que el teatro no había abordado para esa época. Hicieron otros dos *sketches*, también basados en poemas de Brecht: Las viudas y Canción de nana. Las acusaron: ¡Eso no es político!, ¿dónde está la política?. A lo que Lucy respondía, *la política comienza en la casa*<sup>5</sup>.

## Las viudas en traje de luto vinieron a la capital a preguntar

SUSANA, SIENDO UNA ADOLESCENTE, LLORABA AL OTRO LADO DEL TELÉFONO. Al colgar, se preguntaba cuándo volvería a ver a su mamá, ¿la volvería a ver? ¿Cuándo volvería a escuchar su voz y desde qué rincón de Centroamérica llegaría la próxima llamada?

Las amenazas comenzaron en 1988, bajo el clima de la persecución política en Colombia y cuando el grupo había alquilado una casa en Cali después de regresar de Jamundí. En los municipios donde la Unión Patriótica (UP) había ganado fuerza, los líderes locales eran asesinados, desaparecidos o desplazados. En pueblos y veredas, los alcaldes y concejales electos por la UP se convirtieron en objetivos militares de grupos armados. En ese contexto, la violencia se extendió hasta los espacios culturales y el teatro La Máscara, con su capacidad de denuncia, se convirtió en un blanco más.

Nunca supieron quién las amenazaba, pero un día un profesor y amigo cercano del TEC fue asesinado. Luego apareció el sufragio, la amenaza enviada al profesor, que señalaba como remitente al Teatro La Máscara. Tenían miedo, tanto miedo. Lo que siguió fueron las llamadas:

5. Martínez, Alma (entrevistadora). (17 de agosto de 1999).

"Entrevista a Lucy Bolaños". Instituto Hemisférico.

Video disponible en: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/dfn2z3dw>

## Iban a denunciar, a través de sus obras, la situación que ellas y otros artistas, periodistas, profesores e intelectuales estaban experimentando.

A finales de los ochenta, Patricia Ariza les extendió una invitación para presentar una de sus piezas en Bogotá durante un Encuentro de Derechos Humanos llevado a cabo en el Capitolio Nacional. Iban a denunciar, a través de sus obras, la situación que ellas y otros artistas, periodistas, profesores e intelectuales estaban experimentando. La obra elegida fue *Las viudas* que narra la lucha de un grupo de mujeres que, tras perder a sus esposos por la violencia de un sistema opresor, buscan justicia. Las mujeres, vestidas de blanco y negro, con ojeras oscuras y enormes, se pasearon por el Capitolio diciendo: “las viudas en traje de luto vinieron a la capital a preguntar”.

En el Capitolio se encontraba Alfredo Vásquez Carrizosa quien, para ese momento, era el fundador y presidente del Comité Permanente para la Defensa de los Derechos Humanos. Patricia le contó la situación por la que estaban atravesando Lucy y las demás mujeres. Vásquez Carrizosa les ofreció ayuda con los pasajes para que salieran del país. Un grupo de mujeres feministas que conocían el mensaje de La Máscara se unió; les ayudaron a conseguir plata y pasaportes.

*¡Putas! ¡Lesbianas! ¡Las vamos a matar!*  
Y también los avisos en las fachadas:  
*¡Fuera putas, prostitutas, lesbianas!*

Ninguna quería agarrar el teléfono. No querían salir a la calle. Vivían en un estado constante de paranoia; con solo ver pasar una moto o un carro, escuchaban bombas y tiroteos. Pilar cuenta que desde los tiempos de Jamundí ya sentían “pasos de animal grande”. Un día, en el que Héctor, Pilar y Lucy salían de una conferencia, un *jeep* blanco frenó frente a ellos. Se bajaron varios tipos y los obligaron a subirse. Cuenta Pilar: “Lucy gritaba: ¡No y no!, ¡y no!, y fue un escándalo. Y nosotros —Héctor y Pilar —, ahí como unas huevas, nos fuimos subiendo. Es decir, Lucy empezó a gritar y esos tipos nos tuvieron que bajar”.

En 1988, Susana, que entraba a la adolescencia, tuvo que despedirse de su mamá. Lucy, Pilar, Claudia y Valentina le decían adiós al sueño de una casa y una sala, lo dejaban todo. Y otra vez, cargaron con ellas las obras *Noticias de María e Historia de mujeres*, esta última que reunía las piezas *Las viudas, María Farrar y Canción de nana*. Recuerda Pilar: “Enrique escribió una cosa muy bonita que también a nosotras nos dio mucha fuerza: ‘las mujeres de La Máscara siguen adelante haciendo teatro y no es la forma en que la hace el hombre, ni el hombre blanco’. Se empezó a hablar del teatro de las mujeres. Nosotras también sentíamos que no nos importaba si no teníamos a los compañeros o las grandes obras de repertorio, porque teníamos unas obras muy buenas, auténticas; pequeñas, pero muy confrontadoras de la vida y de la vida de las mujeres. Eso nos dio mucha fuerza para seguir, para irnos al exilio, para sustentar la vida en el exilio con esas obras, porque ninguna tenía trabajo, sino que íbamos consiguiendo los teatros, nos presentábamos, es decir, vivíamos de lo que hacíamos. Eso era muy bonito y también muy revolucionario, muy libertario”.

## Mujeres en trance de viaje

EN COSTA RICA LAS RECIBIÓ ANA ABRILE, una feminista que les abrió las puertas de su casa para que presentaran allí las obras. Como no tenían giras ni nada planificado, consiguieron un directorio y comenzaron a llamar. Alquilaron un teatro abandonado llamado El Tiempo. Todas las semanas, de jueves a sábado, presentaban una obra. La gente las fue conociendo y, una vez más, con los corotos de aquí p'allá, se embarcaron en la errancia, sin suelo fijo. Pilar recuerda estar en lugares que nunca imaginó, como en Golfito, un cantón ubicado en la costa pacífica de Costa Rica, en “la pura orilla del mar”; donde, durante toda la función, escucharon un “Cuak! ¡Cuak! ¡Cuak”. La curiosidad les hizo descubrir que se trataba de unos sapos gigantes.

De Costa Rica viajaron a México. Un amigo de Pilar que trabajaba en la embajada del país azteca la llamó y le dijo que estaban buscando un grupo de Colombia para el Festival del Caribe, en Cancún. Eso no tenía nada que ver con teatro, era un festival folclórico y eso las hacía sentirse por fuera del

medio. Aun así, ellas presentaron sus obras. En ese viaje y gracias a la juiciosa gestión que realizaron, conocieron al cura Ernesto Cardenal, su contacto en Nicaragua. Narra Pilar: “Ahí yo entendí la libertad de verdad, la expresión genuina de la libertad. Es decir, tú eres lo que haces y lo que quieras seguir haciendo y como lo quieras seguir haciendo y no hay patrones ni hay nada; sin que te detengan, ni nada que te ayude, ni nada que te obligue. Entonces, íbamos haciendo la vida y haciendo el teatro”.

En México, Lucy y Pilar se reencontraron con sus hijas: Susana y Manuela, que tenían doce y seis años, respectivamente. Decidieron regresar a San José de Costa Rica y allí seguir buscando lugares para presentar las obras. Pero, Susana extrañaba sus amigos, su vida, un suelo estable, así que decidió regresar a Cali, sin Manuela.

Viajaron a la Nicaragua de Los Contras, un grupo armado, financiado y respaldado por Estados Unidos en la década de 1980 para combatir al gobierno sandinista que había llegado al poder tras la Revolución de 1979. Lucy y sus compañeras se transportaban en camiones del gobierno para ir a realizar sus presentaciones a los soldados que estaban luchando en la Costa. Estuvieron en Granada, León, Guaco, lugares que nunca se habían detenido a mirar ni siquiera en un mapa.

Y de Nicaragua llegaron a Cuba, donde se encontraron con Patricia Ariza, quien también estaba exiliada e iba con su hija, Catalina García. De tanto viajar huyendo de la violencia, se les ocurrió montar la obra *Mujeres en trance de viaje* para hablar de lo que les estaba pasando de una forma muy personal. Cada una escogió y propuso un personaje y Patricia los fue juntado. La obra representa a una actriz, una burguesa, una campesina y una vigilante que están en una terminal de transporte. Lucy, recurriendo a las palabras de Brecht, escogió un personaje salido de sus poemas: una burguesa que tiene que salir del país. La obra también combina textos de Eduardo Galeano y Rigoberta Menchú. El montaje no se terminó sino hasta que volvieron a Cali. La presentaron en Bogotá, en 1990, en Colombia Vive, un encuentro organizado por Patricia con el apoyo de Pedro Alcántara, quien en ese momento era senador de la Unión Patriótica.

Cuando llegaron a Cuba, todo era caos, pero también emoción. Al principio, los tres meses de financiación estatal les permitieron recorrer Santa Clara y otros pueblos, presentando su trabajo; mientras tanto, el gobierno cubría los hoteles y las comidas. Pero, al terminar ese periodo, tuvieron que buscar nuevas formas de sostenerse. Otra vez, la astucia de las malabaristas salió a flote: Patricia, a través de la Casa de la Amistad con los Pueblos y de la Casa de las Américas, gestionó y consiguió alojamientos, aunque no logró mantenerlas en el mismo lugar. Separadas, se veían enfrentadas a vivir sus experiencias en casas distintas, encerradas en su propio silencio. Solo se encontraban en los ensayos, donde podían cruzar palabras sobre esa manera de vivir y conocer Cuba; únicamente en esos espacios podían manifestar lo que las atravesaba.

Pilar recuerda las largas colas que debían hacer para recibir una hamburguesa o, lo que más las dejó sorprendidas, la inexistencia de papel higiénico en los baños. “Ahí conocimos la precariedad”<sup>6</sup>. Las comunidades cubanas cuidaban con esmero los recursos básicos, como el agua y los alimentos, reciclaban y se sostenían a sí mismos a través de la siembra de ajos y cebollas.

A veces, iban a un galpón a oír la radio para darse cuenta de la agitación del mundo, que ahora veían pasar por el lado: la llegada de Gorbachov a Cuba y el inicio del proceso de la perestroika. Sobre esta experiencia cuenta Pilar: “Uno ya está allí, como en el medio del cambio del mundo. Viendo todo de una manera. ¡Qué compromiso! Voy adquiriendo frente a esa realidad política”<sup>7</sup>.

Esta gira forzada les tomó un año y medio, al cabo de este tiempo, Lucy y sus compañeras volvieron a Cali. Susana no había sentido con tanta contundencia la distancia, las cartas de Lucy la mantuvieron unida a su madre; porque si había algo que Lucy nunca dejaba de hacer era escribir cartas, bitácoras, cuadernos enteros en los que hablaba sobre los procesos de creación, la vida en el teatro, el mundo que llevaba adentro.

6. Hernández Dávila, Oswaldo y Restrepo Mejía, Pilar. (2024).

“Pilar Restrepo Mejía: entrevista”. *Papel Escena*, 20, e-60629.

Disponible en: <https://doi.org/10.56908/pe.n20.629>

7. *Idem*.

## Volver a donde todo comenzó

LLEGARON A CALI FORTALECIDAS DESPUÉS DEL EXILIO. Lucy seguía persiguiendo el sueño de construir una sala de teatro, no quería dar más tumbos. En 1990 alquilaron la Casa Rosada, ubicada en la calle empedrada del barrio San Antonio. Era una casa grande a la que Lucy llegó a vivir y donde otras mujeres, con búsquedas propias, encontraban un lugar para quedarse.

En esa casa se organizaban peñas artísticas, espacios de encuentro donde se reunían artistas de diferentes disciplinas y lugares del país. Lucy habitó ese lugar por dos años, hasta que tanta gestión, tanta amistad, tanto amor al teatro, le entregaron la semilla. En 1992, cuando Pilar Restrepo estaba estudiando en el extranjero, Lucy le contó que Patricia Ariza había gestionado, a través del Ministerio de Hacienda, un auxilio económico destinado a los diez grupos teatrales más consolidados del país, entre ellos, La Máscara.

Mientras otros grupos de teatro destinaban el dinero a nuevos montajes, Lucy tomó la decisión de endeudarse para comprar, al fin, la última casa, la definitiva, la casa útero. En esta casa, en 1992, sin escenografía ni plata, se presentó por primera vez la obra *Emocionales* frente a un grupo de treinta personas. El montaje escénico integraba elementos propios del teatro que a Lucy le gustaban: lo colectivo, lo poético y lo femenino. La pieza fue dirigida por Rubén Di Prieto, uno de los tantos directores que han pasado por La Máscara y con quien Lucy tuvo discrepancias: “se le enfrentó porque “tenía maneras salvajes de dirigir”, a veces, las corregía con gritos”, según cuenta Susana. El montaje terminó llamándose *Mujeres feas*. Durante esa época, surgieron otras producciones memorables, como *Bocas de bolero*, *Luna menguante*, *A flor de piel* y *Los perfiles de la espera*. Lucy actuó en todas, no podía parar de hacerlo.

Para montar *Luna menguante*, se juntaron una vez más con Patricia Ariza y Héctor Fabio Cobo, el par creativo de Lucy. Se trató de una obra que hablaba sobre los ritos de iniciación: la virginidad, la menstruación, la menopausia, la sexualidad, pero combinando el trabajo físico de las técnicas circenses: la cuerda,

el trapecio, el *clown* y la acrobacia, todo dentro de una sala de teatro<sup>8</sup>. En ese periodo, aparte de Patricia, participaron otros directores como Wilson Pico y Elena Armengod.

A comienzos de los años 2000, cuando Pilar Restrepo volvió a incorporarse a La Máscara; gracias a un aporte económico del Ministerio de Cultura, decidieron regresar en el tiempo, destejer la historia del teatro de género: sus memorias volvieron a Jamundí, a Mi Tema y a Jacqueline Vidal, y renacieron a las piezas cortas. Regresaron a las ocho obras que durante veintiocho años de existencia habían realizado sobre las mujeres. Tuvieron tres meses para hacer los montajes y, en abril de ese mismo año, lanzaron los estrenos con actrices antiguas y nuevas. Tenían tres jornadas de ensayos: en la mañana, en la tarde y en la noche. No paraban, Lucy no quería parar.

Con el reciente propósito en mente, el grupo hizo nuevos malabares para sostener el sueño bien arriba. En el año 2001, el grupo creó una franja llamada Arte y Mojito a la que invitaban artistas, presentaban obras, vendían mojitos. Muchos asistían: empleados con corbata, señoras mayores, gente que nunca se había acercado al teatro. Pero a la vecina de la casa no le gustó: mucho ruido, poco sueño. Le llevó al juez de paz de la zona. La sentencia: “¡Nada de ruido hasta que se insonorice el espacio!”. Y eso le tocó hacer.

Lucy construyó la casa como se construían las obras teatrales: despacio, buscando el apoyo de organizaciones, respaldada por la colectividad.

Después de *Emocionales*, tumbaron la parte delantera, donde estaban todos los cuartos, y allí construyeron el primer salón de ensayos; donde antes había espacio para un comedor y habitaciones, levantaron la sala de teatro. Incluso, movieron un árbol de mango que estaba en el patio. En el 99, hicieron un edificio en la parte de atrás; allá instalaron un sótano, un escenario, un salón para talleres y un apartamento en el que vivió Lucy hasta hace un par de años. Siempre vivió en su sueño, lo más cerca que pudo, adentro de él, creando, imaginando caminos posibles, pero también ocupándose de lo que la inquietaba, por eso, llegó al distrito de Aguablanca y a proyectos que nacían paralelamente a la nueva sala de teatro.

8. Restrepo, Pilar. (2006). *Dramaturgia de la urgencia*. Teatro La Máscara.

## ¿Esto es feminismo o es lo que vivimos a diario?

EN UNA ENTREVISTA REALIZADA EN 1999, cuando Alma Martínez le preguntó a una Lucy en blusa de tirantas, con el cabello recogido, sentada en medio de un teatro en construcción, si catalogaría sus obras como feministas, ella respondió:

*Yo no me preocupo por ese término, sino que voy con el trabajo y trato de acercarme a las mujeres que todavía no son conscientes de su problemática, de por qué tanto sometimiento, por qué aguantan tantos golpes. Yo trato de ir al corazón de esa gente para que empiecen a despertar de estos años de estar agachando la cabeza<sup>9</sup>.*

Lucy respetaba el trabajo de los diferentes movimientos feministas y de las intelectuales de Cali, pero sabía que hay una distancia entre la teoría y la realidad cotidiana. Desde la academia, el feminismo puede analizar las estructuras de opresión, pero en los barrios, en las casas, en la cocina donde una mujer llora porque su esposo la maltrata, la urgencia es otra. Por eso, apostó por el teatro como un espacio donde las mujeres pudieran formularse las preguntas que el feminismo academicista no alcanzaba a llevar hasta ellas. Lucy tenía claro que la teoría no era suficiente; había que traducirla, ponerla en escena y hacerla parte de sus vidas. Por eso, siempre procuró trabajar desde la base, en el territorio. Al respecto, recuerda Susana llena de admiración: “Mi mamá iba a Aguablanca y no le pagaba nadie. Sacaba la plata de su propio bolsillo. «Ahí tengo dos horas libres», decía, y al cabo de unos meses ya había creado un espacio para estar con esas comunidades”.

Aguablanca, una zona popular al oriente de Cali, se ha convertido en refugio para miles de personas desplazadas por el conflicto armado y la violencia en Colombia. La mayoría de su

9. Martínez, Alma (entrevistadora). (17 de agosto de 1999).

“Entrevista a Lucy Bolaños”. Instituto Hemisférico.

Video disponible en: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidyl/dfn2z3dw>

población es afrodescendiente, gente proveniente de las regiones rurales del Pacífico que se enfrenta cotidianamente a desafíos como el hambre, el desempleo y la falta de acceso a servicios básicos. Sin embargo, Aguablanca también es un territorio de riqueza cultural y Lucy lo descubrió trabajando de la mano con estas comunidades.

Mientras la sede de La Máscara se construía, Lucy aprovechó pedazos y vestigios de la casa útero para llevarlos, junto con su corazón y sus recursos, al trabajo con estas comunidades, a las cuales dictó talleres con la financiación de organizaciones internacionales. Primero, lo hizo con jóvenes de Aguablanca y Charco Azul, con quienes creó una obra basada en la historia de sus territorios. Este trabajo les dio alas a los muchachos: uno es rapero y otra tiene una carrera como artista circense. Algunos de ellos participaron en *Sabiduría de la calle*, un evento que reunió a jóvenes de Colombia, Bolivia, Holanda, Gales y otros países.

En Aguablanca también hizo uno de los trabajos más vitales relacionados con el teatro de género: *De-ambulancias*, fruto de la alianza con el proyecto *Expedición por el éxodo*, de Patricia Ariza. Según Paola Marín<sup>10</sup>, en este proyecto, en el que Patricia estaba empeñada porque quería transformar la narrativa del desplazamiento forzado en Colombia, el teatro resultó ser un camino para que las comunidades involucradas hicieran las paces con su condición de víctimas y se reencontraran con su humanidad e identidad cultural arrebatadas. En Cali, Lucy operó con el apoyo de organizaciones populares, como la Fundación Paz y Bien, liderada por la hermana Alba Stella Barreto, con quien trabajó de la mano por muchos años. Alba Stella llevó a La Máscara un espectáculo creado por unas treinta personas provenientes de Aguablanca, en el que estas narraban sus padecimientos a través de cantos y *sketches*. Lucy quedó impresionada: había caos, pero también fuerza, identidad, cantos que sacudían las fibras del cuerpo y de la casa.

10. Marín, Paola. (2009). "Tierra en trance: éxodo y performance en el trabajo de La Máscara". Instituto Hemisférico. Disponible en: <https://hemisphericinstitute.org/es/emsferica-62/6-2-review-essays/c62-resena-tierra-en-trance-exodo-y-performance-en-el-trabajo-de-la-mascara.html>

Alucinada por esta experiencia, Lucy impulsó la creación del grupo Aves del Paraíso, formado por mujeres desplazadas que comenzaron a asistir y a refugiarse en los talleres de La Máscara. Este grupo montó tres obras colectivas que exploraban la vida antes, durante y después del desplazamiento. Cuenta Susana: “Aves del Paraíso fue el grupo con el que más años estuvimos trabajando; durante mucho tiempo, por ahí seis o siete años, [...] vimos crecer a las hijas, que venían pequeñas, de estas mujeres sabedoras, sí [...], sabedoras de tradición que venían del Cauca, del norte del Cauca, de Nariño, de Buenaventura, de Chocó [...], en situación de desplazamiento forzoso; durísimo, en unas situaciones en las que a muchas les tocó salir de un día para otro, con lo que se alcanzaron a poner, con lo que alcanzaron a coger, y llegar a esta ciudad, pues, a sobrevivir; y durante muchos años tuvieron este asentamiento, que fue un patio de una escuela, y ahí —digamos— como mi mamá se conoce desde años anteriores con la hermana Alba Stella [...], decide empezar un proceso con un grupo de la Fundación Paz y Bien y esto abre también un camino para que La Máscara empiece [...] a gestionar proyectos con cooperación internacional”.

*De-ambulancias* fue presentado en el Encuentro Hemisférico en Bogotá. La obra combinaba experiencias personales, búsquedas, testimonios, poemas, barro. En la Plaza Che de la Universidad Nacional, en Bogotá, mujeres desplazadas vestidas de blanco modelaban figuras de barro y cargaban arcilla sobre sus cabezas mientras cantaban. Las actrices de La Máscara que las acompañaban, entre ellas Lucy, que iba vestida de negro, denunciaban a través de un altoparlante la indiferencia burocrática frente a sus realidades<sup>11</sup>. A lo largo del recorrido por la plaza, las mujeres iban dejando figuras de barro que representaban episodios de su historia, como los asesinatos y el desarraigo, al tiempo que sus cuerpos quedaban marcados por el material: el barro era la memoria de la tristeza.

Lucy trabajó varios años con este grupo de mujeres, con el que participó en un proyecto con la Unión Europea. En especial, en esta propuesta, La Máscara y las organizaciones involucradas pusieron en el centro del proceso creativo a las mujeres. Como punto de partida, eligieron la obra *La maestra*,



de Enrique Buenaventura, adaptándola a un montaje protagonizado por tres mujeres seleccionadas por su conexión con diferentes saberes y territorios.

Una de las protagonistas era del cabildo Yanacona, que representaba la tradición indígena; otra, proveniente de Pereira, pero con raíces en la costa del Chocó, aportaba una perspectiva afrocolombiana; y la tercera, Yolanda, una partera de Iscuandé, Nariño, llevaba consigo la sabiduría ancestral de su oficio. Para Susana fue hermoso ver cómo la sabiduría de estas mujeres estaba puesta al servicio del trabajo creativo y cómo las mujeres de La Máscara fueron un “soporte, de poder darles a ellas como todo el espacio para que ellas brillen en sí mismas con sus saberes”.

↑

Integrantes del Colectivo La Máscara en 2005. De izquierda a derecha: Pilar Restrepo, Isabella Gómez, Lara Zúñiga Velásquez, Susana Uribe Bolaños, Lucy Bolaños, Sara Ávila, Joice Pérez y Skai Velásquez. Fotografía: Daniel Patiño (2024).



Dibujo a lápiz del archivo personal de Lucy Bolaños.  
Fotografía: Susana Uribe (2024).

Un segundo proceso que hacía vibrar a Lucy sucedió con el grupo de mujeres adultas mayores del barrio Meléndez, una zona popular al sur de Cali que, al igual que El Jordán, se formó como un barrio de invasión. Estas mujeres se reúnen todos los lunes en un espacio cultural llamado *Tejiendo Sororidades*, liderado por Carminia Navia, para participar en actividades de teatro. Allí, Lucy, la maestra, les enseñó a hacer teatro con la pasión que la caracteriza, como lo recuerda Susana: “Ella era muy cariñosa y también [en] lo que te decía; ahora, es que no solamente era el conocimiento teatral, sino que también hacía parte de su propia transformación y su propio dar, dar de sí misma y transformarse a sí misma a través de poder compartir su conocimiento”.

En la entrevista de Alma Martínez, a la pregunta “¿Qué le da la fuerza?”, Lucy responde:

*Conciencia de una misma. A mi abuela la golpeaban. El teatro llega más que cien palabras o una conferencia. No saben aprovechar el poder del teatro.*

## La casa es nuestra

EL PODER DEL TEATRO EN EL QUE LUCY SIEMPRE HA CREÍDO llevó a La Máscara a ser parte de la Red Internacional de Mujeres en el Teatro Contemporáneo, Magdalena Project. Susana cuenta que Jill Greenhalgh, directora del proyecto, decidió invitar a La Máscara a uno de los Magdalena más gigantes, en Cardiff, en 1994 después de ver Emocionales en Bogotá. Viajaron entonces con sus rotos sabiendo que había un lugar en Cali para regresar. Después vendrían otros festivales donde presentaron sus obras: Buenos Aires (Argentina, 1997), Wellington (Nueva Zelanda, 1999) y Brisbane (Australia, 2003). Para esa época, La Máscara entró a formar parte de la Corporación Colombiana de Teatro (CTT), del colectivo Mujeres Pacíficas de Cali y de la Red Nacional de Mujeres, regional Cali.

Después de ver el mundo, para el 2002, a Lucy se le ocurrió ofrecer las instalaciones en Cali como sede del Festival Internacional de Teatro Contemporáneo de Mujeres, Magdalena Pacífica. Con muy poca plata, pero a través de un esfuerzo colectivo, la casa acogió en su centro a diversos grupos internacionales de mujeres provenientes de países como Nueva Zelanda, Australia y Filipinas. No solamente se trató de un festival artístico, también fue político, invitaron a pensadoras e intelectuales, a artistas, a fotógrafas y cineastas.

Para lograr esto, Lucy y Pilar tuvieron que pasar por obstáculos, como cuentan en la entrevista con Marlène Ramírez Cancio en 2002<sup>12</sup>:

*El “colaborador” del grupo... (risas)... que era empresario y quería hacer otra reestructuración para el Magdalena, que “les voy a organizar la vida”, que íbamos a crear una junta directiva en La Máscara con personalidades de la cultura... dice Lucy.*

*... que nos iba a sacar de la pobreza, que íbamos a tener seguridad social... dice Pilar.*

*... y que íbamos a tener unas cinco obras por año. Y obras de humor, obras que se vendieran, no esas “cosas duras”. Quería poner una administradora, una gerente de ventas...*

*Otra vez se nos volvió a encalambrar esto.*

Ya en los primeros años de la casa definitiva, habían experimentado que personas ajenas al sueño del teatro intentaran apropiarse del camino recorrido. Les pasó también con la amiga arquitecta, que fue sacando por un ladito a Lucy y a Pilar de sus roles administrativos y terminó organizándoles el presupuesto; las trataba mal, les prohibía entrar en las oficinas porque ellas solo eran actrices; las dejaba sin viáticos, como cuando viajaron a Nueva Zelanda y cuando Lucy se rompió una costilla.

12. Ramírez-Cancio, Marlene (entrevistadora). (2002).

“La Máscara: 4 años después”. Instituto Hemisférico. Disponible en:  
<https://hemisphericinstitute.org/es/hidyl-collections/item/558-mascara-int-4-years-2002.html>

*O sea, ella lo que quería era administrar como la gerente. Ella era gerente general. Entonces, había unos salarios. A la familia de Lucy ella no la volvió a dejar entrar al teatro, sino que daba tres boletas por actuación. O sea, cambió toda la concepción económica de la solidaridad, como hemos venido trabajando nosotras por veinte años. Quería esto como una empresa de teatro<sup>13</sup>.*

Se necesitó una asamblea con amigos de Lucy de toda la vida para sacarla de esa posición de la que se había ido adueñando. Con el Magdalena Pacífica tuvieron una experiencia similar. El problema de la plata, de sostener la casa las conectaba con personas que ejercían presiones externas para comercializar el Festival.

En la misma entrevista con Marlène Ramírez Cancio, Lucy cuenta que Pilar había dedicado meses a escribir el proyecto y a estructurar el presupuesto, pero cuando llegó el momento de ejecutarlo, las administradoras tomaron control y, deliberadamente, la excluyeron de la parte directiva. No contentas con eso, buscaron financiar el proyecto a través de acuerdos con empresas privadas que utilizaban el cuerpo femenino para vender productos como brasieres, toallas higiénicas o condones. Pero ellas, las supuestas inexpertas, las que no sabían administrar la plata, llevaban para ese momento treinta años malabareando, construyendo, ladrillo a ladrillo, ese espacio que es suyo y de la comunidad.

*¿Qué nos van a venir a enseñar? ¡La casa es nuestra!*

13. *Idem.*

## Una casa en soledad

LUCY NO QUERÍA ESTAR EN LAS PORTADAS, no quería homenajes si no era para hablar en plural. Dicen que uno de sus mayores defectos era el síndrome de la impostora, el miedo a su propio talento y brillo. En la entrevista de Alma Martínez, lo reconoce:

*Como mujer, uno tiene miedo; en cambio, el hombre es osado y se tira y hace las cosas, pero uno tiene más miedo, más responsabilidad. Esto ha hecho que yo dude mucho y siempre invite a alguien. Ya he caminado bastante y voy asumiendo.*

Y asumió la batuta. Primero, aunque no con el rol de directora, remontó en solitario la obra *Los perfiles de la espera*, bajo la dirección de Wilson Pico. La mayoría de las integrantes del grupo se habían ido y Lucy se quedó sola. Así la encontró Susana:

“Y cuando yo llego, me dice: «Tengo una función y Yaneth se fue, ¿tú me puedes hacer la música?». «Puedo, obvio, o sea, lo que quieras».

Yo decía: «Guau, qué fortaleza esta mujer», ensayando esa obra sola, adaptándola sola; yo poniéndole la música, intentando [...] ayudar. Pero siempre ha sacado una fuerza, ¡uf! Yo, ahorita que estoy al frente, digo: «Guau, ¿cómo lo hizo». Porque, además, siento que a nivel económico [antes] no había tantas ayudas como ahora; también [pienso] cómo [siendo] una mujer que no hizo una carrera universitaria, que no... O sea, que se fue abriendo camino en la vida”.

Después de esta obra, en 2004 se creó *La Cabellera*, la primera pieza bajo su dirección dentro de La Máscara y en la que se tejen y destejen las leyendas sobre los cabellos femeninos. Ahí se lanzó a hacer lo que la vida ya le había enseñado trabajando con comunidades, dirigiendo una sala, transitando un exilio.

## La memoria del útero

SARA ÁVILA DICE QUE LUCY SE VOLVIÓ MÁS CALLADA CON EL TIEMPO. La vida transcurría en la urgencia de las obras, de la creación, de los proyectos y de los procesos con comunidades. Hasta que, en el año 2016, el colectivo creó la obra *El grito de Antígona vs. la nuda vida*, un montaje que aborda la violencia en Colombia a través de una puesta en escena que combina elementos del *performance*, los testimonios, el video y las artes plásticas. La gente subía a la cafetería a esperar que empezara la puesta en escena, alrededor de una mesa en el centro, como la gran cena.

“Un televisor estaba prendido y se proyectaba con video en el que se transmitía algo así como: *Colombia, viaja por Colombia, vive, sueña con ella*. Y ahí pasaban Pilar y Luz Marina vestidas de mucamas, de empleadas, pero de la *high society*, con unas bandejas, repartiendo pedacitos de sandía. Comíamos. Allá empezó todo interactivo y todos estábamos abajo, y cuando ya, daban la señal acá arriba de ellas, que listo, podíamos empezar.

Entonces subían por acá Lucy, que era como la madre, la esposa; Gabriel, que era el esposo, el padre; Susana, que era la hija; Nasli, que era la otra hija. Era como la familia.

Y bueno, así empezaba la obra. El hecho es que en una de esas funciones estábamos todos abajo y Lucy, en un momento, me dice, con la peluca, toda así vestida para el personaje: «Yo ya tengo ganas de colgar los guayos de la actuación».

Lucy se iba quitando el traje en silencio, ensimismada, no podía recordar las líneas de sus personajes y nadie entendía qué pasaba. Así lo retrata Susana, con quien actuó en *Casa Matriz*, dirigida por Diego Vélez. Susana había regresado a La Máscara después de varios años de estudiar en la escuela de teatro. La obra, que combinaba el humor argentino y el juego entre ser madre e hija en la ficción y en la realidad, se convirtió en uno de los trabajos más representativos de La Máscara. Fue presentada

**Creo que buscaba  
aferrarse a esa  
tierra, a ese  
suelo de la casa  
útero que tanto  
trabajo le había  
costado construir.**

durante más de una década en giras por Australia, Estados Unidos y múltiples escenarios en Colombia, incluyendo colegios y temporadas en la casa de Cali.

Con el tiempo, Lucy comenzó a olvidar. En escena le preguntaba a Susana por lo que seguía y, como la obra lo permitía, Susana salvaba el espectáculo. La última función que hicieron juntas fue en Armenia, alrededor de 2014. En el año 2017 Lucy comenzó a dibujar, dibujaba árboles de raíces gruesas, ramas cubiertas de hojas y en medio de sus troncos escribía: *la desolación, el agobio, la hora de la tristeza, la dama*. Creo que buscaba aferrarse a esa tierra, a ese suelo de la casa útero que tanto trabajo le había costado construir.

## **Canciones para *Emocionales***

CUANDO LUCY ESTÁ ALTERADA A CAUSA DE SU ENFERMEDAD, la música es la respuesta. Es fan de Violeta Parra, Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez y Fania. En su lista para *Emocionales* también tiene un lugar para las canciones que le heredó a su padre: tangos, boleros y milongas.

Dejó de vivir en el teatro porque empezó a sentirse insegura. Terminó en la casa de Susana, junto a su nieto. Allá, lejos de la urgencia a la que le entregó todo, tiene las vacaciones que nunca tuvo: ahora solo tiene este presente en el que los recuerdos se le confunden y en el que baila con Susana y su nieto.

A cargo del teatro siguen Pilar, Susana y Sara, quienes reconocen que al principio sentían miedo de ese legado, lo veían como a una loba salvaje que no sabían cómo tratar. Pero hoy, Susana ha encontrado las respuestas que necesitaba y que le dan la libertad a La Máscara de transformarse y ser. Sigue con el trabajo

desde sus propios aportes y a través de nuevos proyectos, como el Laboratorio de Pensamiento Feminista o Shala, la escuela del Ser.

“Yo siento que este lugar está muy vivo y la historia está muy viva, y no podemos estar dormidas ante ese rugido, porque es como un rugido lo que pasa aquí”, dice Sara, quien también le agradece a Lucy la inspiración, la locura, la rebeldía, la irreverencia, el quedarse sobre el escenario cuando la plata escaseaba, las lecciones de humildad y servicio, el darles este útero en forma de casa que las cobija a ellas y a muchas otras mujeres.

“Lucy lo dio todo, marica, hasta su memoria, por los demás”, dice Sara.

# Luis Carlos Figueroa: por la música, para el tiempo de la música

JAIRO O. HERNÁNDEZ

## Canción de cuna

A SUS 101 AÑOS, EL MAESTRO LUIS CARLOS FIGUEROA aún recuerda el día que descubrió ese instrumento musical enorme, con dientes blancos y negros que parecían moverse solos y producían música. Fue en la casa de su tía Angélica Sierra Arizabaleta. En los años veinte, en Cali, empezaban a nacer barrios más allá de San Fernando, barrios tan nuevos que había que señalárlas con el dedo para nombrarlos, por decirlo al estilo macondiano. La calle 12, antigua calle del comercio, acababa de ser pavimentada con asfalto y piedras del Cerro de las Tres Cruces, conectando a los barrios más antiguos de la ciudad: San Nicolás; El Obrero; San Antonio; El Peñón y Granada, en cuyos límites, el Paseo Bolívar, con sus cuatro enormes ceibas, inauguró la expansión de la ciudad hacia el norte.

En 2024, Cali es la tercera ciudad más poblada de Colombia, con 2,28 millones de habitantes y un territorio de cerca de 564 kilómetros cuadrados. Era viernes y en la ciudad se sentía el nerviosismo por el partido de la Tricolor contra la Garra Charrúa. La gente buscaba un sitio donde ver el partido cómodamente. Aún faltaban tres o cuatro horas para que comenzara el juego y, sin embargo, los hinchas ya se preparaban. Después del último partido contra Uruguay en la Copa América 2024 se sentía cierta tensión en el aire.

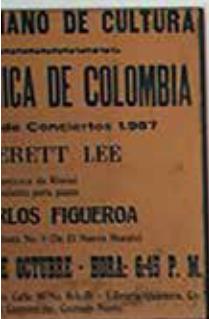
Al observarla de frente, la casa de Luis Carlos se veía pequeña. Daniel, el fotógrafo que me acompañaba, me explicó que muchas casas de Cali son así, parecen chiquitas al observarlas por fuera, pero son profundas y el espacio interior es muchísimo más amplio de lo que uno piensa. Luis Carlos (hijo) nos abrió la puerta de su casa y pude comprobar que Daniel tenía razón. Julieta, la esposa del maestro,



En la sala del hogar Figueroa Peña. A la izquierda, Luz Gloria Figueroa Peña (hija), James Santiago Quintero Figueroa (nieto) y Josué Leonardo Quintero (yerno). En el centro, el maestro Luis Carlos Figueroa Sierra (esposo). A la derecha, Julieta Peña Nieto (esposa) y Luis Carlos Figueroa Peña (hijo).

En la pared, colgados, los avisos publicitarios de los conciertos en los que participó el maestro.

Fotografía: archivo familia Figueroa Peña (2024).



nos recibió con esa alegría que la ha caracterizado toda su vida. Antes de empezar la entrevista, nos brindó un jugo de mango sin azúcar, dulce a pesar de eso, y un café que nos tenía preparado: “No se preocupe, que este no lo trasnocha porque es descafeinado”, me dijo entre risas.

Luis Carlos llegó a la sala en la silla de ruedas que lo ha acompañado los últimos años. En sus manos quedó un leve temblor después de recuperarse del covid-19. Sin embargo, su mente está intacta, recuerda nombres y fechas con precisión; incluso, recuerda las palabras que amigos y maestros compartieron con él a lo largo de sus 101 años. Tras un fuerte apretón de manos y algunas bromas para romper el hielo, Luis Carlos empezó a recordar una canción de cuna, y sus primeros años de vida, cuando vio por primera vez un piano.

La tía Angélica se enamoró de la pianola cuando la vio en el almacén de don Alejandro Garcés Patiño, principal importador en Cali de productos europeos. Su vocación pedagógica y su gusto por la música confabularon para que adquiriera el instrumento. Por un lado, quería tocarlo y, por otro, enseñar música en el Colegio de María de Cali. La espera fue larga, pero finalmente, tras una ardua y cuidadosa jornada de mudanza, con el alboroto, el desorden y el jaleo de trabajadores transportando el instrumento, la pianola coronó la sala de su casa, donde el pequeño Luis Carlos descubrió, sin saberlo, su destino.

Esa pianola, que parecía tocarse sola, como poseída por un fantasma, fue la primera maestra de música del pequeño Luis Carlos. “Para mí era una maravilla ver que las teclas que se hundían correspondían a los sonidos de la pianola. Una maravilla. ¡Qué invento! Era un instrumento fenomenal, algo mágico”, recuerda. De esa manera, a los cuatro años, desarrolló sus primeras nociones de armonía, tocando piezas religiosas y de música popular.

Esta canción de cuna empezó a tejerse con la llegada de los hermanos Figueroa a la casa de Angélica, cuando Luis Carlos, el menor, tenía apenas tres meses de nacido. Su madre, Rosa Amelia Sierra, recién había enfermado de fiebre tifoidea y debido a la alta probabilidad de contagio, no era

prudente que conviviera con el niño. Desde entonces, siempre estuvieron en contacto con la música. Antes de la pianola, Luis Carlos escuchaba atentamente los cantos del coro de niñas del colegio en el que su tía dictaba clases, como descifrando cada sonido que las voces emitían, a lo que atribuye el desarrollo temprano de su oído. “Me encantaba oír los cantos, ya fueran sagrados o populares”.

Su hermano mayor, Néstor Figueroa, guardián de la pianola y sus rollos, designado por la tía Angélica como custodio de las llaves de la sala, tras días de muchos ruegos, le permitió al niño tocarla en ausencia de su tía. Fue en medio de una de esas licencias que esta descubrió sus habilidades, recuerda el maestro. Confiado en que su tía no estaba en casa, Néstor le prestó las llaves de la sala a Luis Carlos. La mujer no solo estaba allí, sino que la acompañaba una amiga de visita, la cual, al escuchar la música, le preguntó quién tocaba el piano. La tía Angélica respondió que era una pianola, que nadie la tocaba y que el sonido provenía de los rollos del instrumento. Bajaron juntas para que la visitante pudiera verlo por sí misma. Grande fue la sorpresa que se llevó al encontrar a Luis Carlos tocando clásicos de la música colombiana. Desde ese día, su tía se enfocó en apoyar la carrera musical del maestro Figueroa, labor que le encargó en sus inicios a Trinidad de Sacasas.

Entre las risas y las palabras de Luis Carlos, casi pude ver cómo ese niño de cuatro años caza los sonidos y los junta en pequeñas melodías. A falta de técnica, persigue la armonía con la mano izquierda hasta que da con ella y la canción empieza a sonar, como esos rollos que embrujan la pianola y la hacen cantar. Luis Carlos hace una corta pausa en su relato. No puedo negar que en este momento la expectativa de escucharlo tocar, aunque descansaba en silencio junto a nosotros, crecía con cada palabra. En el fondo sabía que cuando llegara el momento podría escuchar la magia del pasado y el presente entrelazarse en una melodía única e inolvidable.

Lejos de ser el alumno abnegado de la profesora Trinidad, Luis Carlos se le convirtió en un reto. En defensa del niño, hay que decir que se distraía con las gafas de gruesos lentes de Trinidad, la cadena larga que colgaba de ellas y su estrabismo, que los lentes hacían más evidente. Luis Carlos

## **A los siete años, Luis Carlos ya había aprendido de oído un amplio repertorio de música popular.**

niño las nociones musicales que no aprendió.

“Yo era inquieto, tenía carácter inquieto”. Luis Carlos recuerda esos años y sonríe. Era tan travieso que una amiga de Angélica, también educadora, le recomendó el bordado para ayudarle a desarrollar la concentración y la disciplina. “Eso me condujo por un camino ya menos inquieto”, dice, y nos reímos al evocar a ese niño indisciplinado, pero lo suficientemente inteligente como para aprender canciones de oído, bordar carpetas y dar conciertos en pequeños bares de Cali.

A los siete años, Luis Carlos ya había aprendido de oído un amplio repertorio de música popular al que su tío, Tomás Sierra, supo sacar provecho. A escondidas de toda la familia, lo llevaba los domingos a tocar el piano en los bares de Cali. Era irresistible para los transeúntes de la ciudad pasar frente a un bar, ver a un niño de siete años tocar la Gata Golosa y no entrar en el establecimiento. Tan pronto terminaba el recital, Tomás se quitaba su sombrero y cobraba la entrada a los espectadores que encantados por Luis Carlos pagaban con gusto. “Él me premiaba con una monedita de diez centavos. Ese fue realmente mi primer sueldo y mis primeras giras en concierto popular”. Cuando la familia se enteró de lo que hacían su tío Tomás y Luis Carlos los domingos, regañaron a Tomás y le prohibieron volver a la casa durante dos meses, recuerda el maestro Figueroa en una entrevista realizada por Luis Carlos Rodríguez para Artes, la Revista de la Universidad de Antioquia.

se perdía en el ojo desviado de Trinidad, su curiosidad le obligaba a mirarlo intensamente; quería entender ese fenómeno que, a sus ocho años, le resultaba tan inverosímil como los enormes dientes del piano que, en un comienzo pensó, tenían vida propia. Pero, si el instrumento lo maravilló, la mirada de Trinidad le generó risa. Una risa inevitable, exasperante para la maestra, quien después de la segunda clase, agotada, decidió renunciar y se lo notificó a la tía Angélica. Desde ese día, la tía se encargó de estudiar piano con Trinidad y de enseñarle al

Siempre fue curioso y un buen observador; aún persisten en su memoria detalles de las clases de costura de los sábados y cómo le gustaba ver a las estudiantes utilizando la máquina de coser. Además de la música, le interesaban el bordado a punto y cadena y la emoción de ver jugar al América. Sí, también disfrutaba del fútbol y, con orgullo, cuenta que asistió al primer partido de los “diablos rojos” el 13 de febrero de 1927, cuando tenía tan solo cuatro años. La alegría de la hinchada, que se podía sentir en el aire, es uno de sus más vívidos recuerdos: una tribuna de madera, la gente emocionada y el zapateo de los asistentes que hacía vibrar las tablas; otro tipo de ritmo, pero ritmo al fin y al cabo.

Con Angélica, el aprendizaje musical de Luis Carlos cogió rumbo. Sin la mirada de Trinidad que tanto lo distraía, logró concentrarse en la pianola, las teclas, los sonidos, las notas y los acordes. Sin embargo, poco tiempo bastó para que su tía y maestra comprendiera que sus conocimientos y habilidades eran insuficientes frente al inmenso potencial que el niño llevaba dentro. De modo que optó por una tutora con mayor experticia: René Buitrago de Bermúdez, prima del maestro Antonio María Valencia.

En el París de 1929, la vida había comenzado a tejer con dedicación las circunstancias que convertirían a Luis Carlos en el pianista y compositor que es hoy, a sus 101 años. El maestro Antonio María Valencia se despedía de la ciudad luz, después de seis años durante los cuales estudió en la Schola Cantorum, como discípulo del gran compositor y pedagogo musical Vincent D’Indy. Llegó a Bogotá y, tras una breve temporada como concertista, profesor de solfeo e inspector general de estudios en el Conservatorio Nacional, en 1931, renunció a su cargo debido a discrepancias con el director, Guillermo Uribe Holguín. Ese mismo año decidió regresar a su Cali natal con el propósito de fundar allí el Conservatorio.

El tejido que comenzó en París cinco años atrás introdujo en punto de ganchillo a Figueroa. La cadena fue hecha por René Buitrago de Bermúdez, además de prima de Valencia, maestra de música en su casa familiar. La tutora, tan pronto se enteró del regreso del maestro a Cali y de la posible fundación del Conservatorio, se concentró en la preparación del muchacho para su admisión.

“A mí en todos los exámenes me fue bien porque yo estudiaba mucho,” afirma Luis Carlos, mientras en la ventana de la sala se refleja el atardecer purpura de la sucursal del cielo. Imagino, bajo un similar crepúsculo, a la Cali de los años treinta que recibió de nuevo al maestro Valencia, con todo y sus proyectos. Con los años, Luis Carlos se convirtió en un apoyo y pieza vital para el legado de Antonio María en la ciudad, y en Colombia. Él mismo reconoce que siempre fue “muy dedicado a la música, también a las clases de solfeo, de dictado y de teoría musical; y después a otras clases que complementaban el piano: historia del arte, historia de la música”.

Esa dedicación dio frutos. Doce niños habían sido previamente seleccionados para ingresar becados al Conservatorio, los doce se presentaron ante un jurado compuesto por Antonio María Valencia, René Buitrago de Bermúdez y Camilo Correa Pineda. De los doce, solo el maestro Luis Carlos Figueroa conservaría la beca otorgada hasta culminar sus estudios, en 1941.

## Concierto en la menor de Grieg

“MAESTRO, NO ME HAGA CARGO DE SEMEJANTE RESPONSABILIDAD”, recuerda Luis Carlos que le respondió a Antonio María Valencia, cuando este le informó en su despacho sobre el Primer Congreso Eucarístico Bolivariano que se haría en Cali. Valencia sería el solista para tocar el *Concierto n.º1 para piano, op. 25*, de Mendelsson, y la dirección le correspondería a Luis Carlos Figueroa. “Maestro, ¿no hay en Cali otra persona más indicada para dirigir la orquesta?”, preguntó Figueroa temeroso. En respuesta, Valencia le extendió las partituras y cerró el compromiso con la afirmación “Usted es el único indicado para hacerlo”.

De hecho, no era la primera vez que el maestro Valencia citaba a su despacho a Luis Carlos para darle nuevas y mayores responsabilidades profesionales. Hacía unos años, un profesor que había decidido dejar sus clases en el Conservatorio le sugirió al maestro Valencia que Luis Carlos podría asumir el curso de tercer año de solfeo. Con diecisési años y bastante nervioso, el joven respondió a

la propuesta: “Maestro, pero yo no estoy capacitado suficientemente, hay otros estudiantes aquí que pueden hacerlo mejor que yo”; a lo que Valencia le respondió lacónicamente: “No. Usted es el indicado”. “Y si, de repente, hay alguna cosa que se me escapa, que se escapa a mis conocimientos, ¿yo qué hago, maestro?”, insistió Figueroa; “pues, salvarse en una tabla”.

Su curiosidad innata sería la tabla que lo salvaría de los naufragios en sus primeras clases. En alguna ocasión, un estudiante, mucho mayor que él, le preguntó si la radio era un instrumento musical. En los años treinta recién estaban llegando al país las primeras vitrolas y ortofónicas, que reproducían, desde el exterior, boleros y música cubana. Luis Carlos ya había investigado sobre tales aparatos y conocía su funcionamiento. Por ello, respondió con seguridad que la radio era simplemente un transmisor que recibía ondas emitidas en otra parte del mundo, no podía crear música, tampoco interpretarla. La contundente pero humilde respuesta del maestro adolescente le mereció el respeto de sus estudiantes.

Desde su juventud, Luis Carlos fue reconocido por alcanzar logros muy notorios. A sus doce años, uno de los primeros maestros que tuvo en el Conservatorio, Camilo Correa Pineda, decidió llevarlo al Primer Congreso Nacional de Música en Ibagué, como premio por sus buenas calificaciones. En la ciudad musical de Colombia, el joven tuvo la oportunidad de presentarse en una audición extra-programa. Aunque inicialmente se negó, Correa lo interpeló: “No, señor, usted ha venido aquí a algo, no vino en vano”. El maestro Valencia coincidió y, entonces, Luis Carlos tuvo que tocar el Minute a la antigua, de Ignacio Paderewski, ante varios de los mejores músicos del país.

El maestro Camilo Correa fue un gran apoyo. Luis Carlos lo recuerda como un excelente profesor, una persona “muy sensible; de manera que, por ese lado de la sensibilidad, tenía una persona que interpretaba muy bien”. Sin embargo, alguna vez le confesó a su aventajado alumno un secreto: Camilo no tocaba en público, sufría de pánico escénico y los nervios no le permitían mantener la concentración mientras interpretaba.

Fue Camilo también quien le hizo notar a Luis Carlos la importancia de sus manos y el deber de cuidarlas como su tesoro más preciado. Un día, Luis Carlos llegó cojeando a su clase de piano, se había lastimado una pierna jugando fútbol. “Si usted vuelve a jugar fútbol, yo no le doy más clases de piano”, lo amonestó el docente, y le recordó que lastimarse una mano podría significar el fin de toda su carrera musical.

El día del Congreso Eucarístico llegó finalmente. Imagino el miedo que sentía Luis Carlos en su debut como director de orquesta, con solo escuchar el relato, me contagio de su pánico de antaño; pero, también me emociono. Ante el piano estaba Antonio María Valencia, se alistaba para tocar; Luis Carlos tenía enfrente suyo a la Orquesta Sinfónica del Valle. Estaba nervioso, hubiera querido prepararse por un periodo más prolongado y con mayor dedicación, pero en tiempo récord tuvo que poner a punto el *Concierto en la menor* de Grieg; el maestro Valencia había decidido cambiar el repertorio tan solo unos días antes de la presentación.

En el público se encontraban el presidente de la república, Mariano Ospina Pérez; la primera dama, Bertha Hernández Fernández; el Cardenal Clemente Micara y todas las delegaciones invitadas. En el aire se podía sentir la expectativa; el auditorio esperaba con entusiasmo la interpretación al piano de Valencia y, tal vez, con algo de curiosidad, el desempeño de Luis Carlos Figueroa. Lo sabían nuevo como director de orquesta y lo sabían discípulo del original. Ya se le auguraba un futuro profesional tan brillante como el de su antecesor.

Como en una suerte de epifanía, en ese momento, el joven Luis Carlos empezó a comprender el vínculo de su destino con aquel tejido que se inició en el París del 29. Como si todas las partes de ese gran bordado empezaran a encajar para hacer de él el músico y director de orquesta que encaraba esa noche. Recordó cuando el maestro Valencia le contó la oferta que, previo a su retorno, Paul Braud, su maestro francés de piano, le hizo para que desistiera del viaje: “Por el momento, no piense en volver a Colombia, primero debe hacerse conocer en las ciudades más importantes de Francia, yo lo

ayudo económico". Valencia no aceptó la propuesta de Braud; insistió en el hecho de que ya debía regresar a su país; se empeñaba en el deseo de culturizar a Cali, su patria chica. De haber coincidido con el parisino, los hilos de su vínculo con Figueroa se habrían roto o habrían tomado otros caminos, lejos de la batuta que, por primera vez, tenía en sus manos el joven maestro.

En los años treinta, Cali era una ciudad pequeña, con un panorama cultural muy diferente al proyecto que Valencia tenía en mente. La ciudad se estaba expandiendo gracias a los avances en el comercio y la construcción del canal de Panamá y del puerto de Buenaventura; con más interés de sus gentes en el crecimiento, el desarrollo y la industria azucarera, que atrajo migrantes más cercanos a otros ritmos. En 1927, la Ópera Bracale inauguró el Teatro Municipal de Cali con la obra *Trovador* y, esporádicamente, algunas



En casa de la maestra Orfa Cruz, piano de cola con el libro *Luis Carlos Figueroa Sierra (2023). Trayectoria artística*, escrito por José David Roldán.

Fotografía: Julián Torres (2024).



## ... los alumnos de Valencia se formaban en literatura, poesía, bellas artes e historia.

compañías de zarzuela visitaban la ciudad; sin embargo, el epicentro cultural de Colombia era Santa Fe de Bogotá.

Para que las ideas vanguardistas del maestro Valencia, con respecto a la educación artística y musical, se asentaran en la ciudad, tuvo que crear un nicho de espectadores que se interesaran en la música clásica. Para tal fin, se sentaba frente a su piano e interpretaba un gran repertorio de conciertos a los que asistían los estudiantes del Conservatorio y sus familiares. Invitó artistas nacionales e internacio-

nales para interpretar a diferentes compositores de música clásica. Sus conciertos ganaron popularidad gracias a las críticas positivas de sus asistentes. A esto se suma el hecho de que los alumnos del Conservatorio empezaron a ejercer como docentes en los colegios de Cali, ayudando a difundir la cultura musical que Valencia promulgaba. Esta labor titánica generó el público ideal para la apertura cultural y musical de Cali.

Cuando el maestro Valencia lo consideraba necesario, sus estudiantes también participaban en los conciertos que él ofrecía. Valencia seguía con precisión el proceso de sus alumnos y celebraba sus avances. De una generosidad ilimitada, a falta de un almacén de música en Cali donde los estudiantes pudieran proveerse, el maestro compartía su música con ellos y los invitaba a congresos fuera de la ciudad. Como buen discípulo de Vincent D'Indy, creía firmemente que la formación de un músico no solo estaba vinculada al conocimiento del instrumento, la técnica o la métrica; un músico destacado debía explorar las demás artes. En consecuencia, los alumnos de Valencia se formaban en literatura, poesía, bellas artes e historia. Sin embargo, también recuerda Figueroa, la generosidad y nobleza de Valencia no excluían de su pedagogía la rigurosidad.

El recuerdo dibujó en el rostro de Luis Carlos una pícara sonrisa. Alguna vez, solo una —por supuesto—, tuvo la osadía de dejar al maestro Valencia sentado frente al piano, esperándolo.

No había podido estudiar completamente uno de los estudios de técnica de Czerny para un examen. Deliberadamente, dejó la última página en la casa con la esperanza de eludir esa parte de la evaluación. Ya en clase, cuando llegó el momento de interpretarla, se excusó: "Vea, maestro, se me ha quedado una hoja en la casa". Sin pensarlo mucho, Valencia le contestó: "¿Sí?, pues le doy 20 minutos para que vaya y la traiga", al cabo de los cuales, Luis Carlos, a toda prisa, entró de nuevo al salón. El maestro Valencia no se había movido un centímetro desde que su estudiante salió. Figueroa, sudoroso, presentó y aprobó el examen completo. Al terminar, previa entrega de su calificación, Valencia, estricto, le advirtió: "Que sea esta la primera y la última vez que se le queda algo de la clase en la casa".

En sus clases, el maestro Valencia compartía experiencias y contaba anécdotas de sus días en París. A la sazón del estudio de la técnica y las particularidades interpretativas de distintas obras y sus autores, los alumnos aprendían sobre la arquitectura de la ciudad luz; en medio de la narración de sus recuerdos, los instruía sobre la cultura parisina; les explicaba la importancia del color en el arte impresionista, les mostraba cómo Monet transmitía su estado de ánimo o sus pérdidas familiares con tonos verde, azul y negro y cuál fue el propósito de los colores pastel en la serie de los nenúfares; también hablaba de Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, los poetas malditos buscando renovar el verso, adentrándose en la oscuridad del alma; o les contaba sobre la revolución artística de las vanguardias que surgieron en el viejo continente. Era inevitable que despertara en sus estudiantes el deseo por conocer, por vivir la Europa que Antonio María tanto admiraba.

La memoria es caprichosa, un recuerdo llama a otro recuerdo, y puede hacer que una epifanía se vuelva un recorrido en espiral a través de los años de preparación, los esfuerzos y la felicidad de dedicar la vida a lo que se ama. Luis Carlos salió del ensueño y volvió al Congreso Eucarístico con un ímpetu renovado. El público guardaba un silencio profundo, todo estaba en calma, quietud que solo rompió el redoble del timbal sinfónico cuando puso en marcha el *Concierto en la menor* de Grieg. Las manos de Valencia se encontraron con las teclas. Luis Carlos había observado y

aprendido casi de memoria las técnicas de dirección de su maestro. Con la misma compostura, puso su mano derecha al servicio de la batuta, guiando vientos y cuerdas que entraron en escena luego de una breve pausa del piano.

El público pudo escuchar cómo la interpretación de Valencia se nutría de violines, chelos y flautas traversas. Esa mixtura de sonidos acompañados transportó al auditorio a una pequeña casa extraviada en la campiña danesa, le mostró las olas del viento en los trigales y unas manos cultivando la tierra. La armonía empezó a dibujar las noches de un solitario roble bajo las estrellas y la casa bañada por la luz de la luna, resguardando los sueños de una bebé recién nacida. Los instrumentos conversaban, anunciando a la audiencia la esperanza de un padre que veía dormir, abrazadas, a su esposa y su hija, entre soles despunta un nuevo día para ellos. Luis Carlos dejó que su cuerpo transmitiera claramente la voz de la pieza musical. En su rostro, una expresión tranquila; en sus manos, los movimientos precisos. Maestro y discípulo dieron una noche inolvidable a Cali. Antonio María Valencia, frente al piano, confirmó que siempre tuvo la razón. Luis Carlos era el indicado.

## **Berceuse**

EN LAS PALABRAS DE LUIS CARLOS se puede percibir la admiración que aún mantiene hacia el maestro Valencia, un sentimiento que une respeto y cariño por una persona que apostó todo por la cultura de su país: “Él sabía orientar; sus clases eran verdaderamente inolvidables porque tenía muchos conocimientos”. A sus veinticinco años, Luis Carlos ya tenía amplia experiencia como docente, había realizado varios conciertos como solista o a dos pianos en compañía del maestro Valencia. En el país ya se hablaba de esa joven promesa de la música académica. A finales del 48, Figueroa se preparaba para dirigir la Orquesta Sinfónica del Valle y la Coral Palestina. Entre la docencia, la dirección del conservatorio, sus recitales y las diferentes labores que desempeñaba,

eventualmente, la idea del viaje se colaba para ilusionarlo y presionarlo. Quería seguir los pasos del maestro Valencia y formarse en la Schola Cantorum. Sabía que tenía todo lo necesario para continuar su formación en el exterior: la experiencia, el talento, la disciplina. Hacía planes que reorganizaba durante sus tiempos libres; era necesario encontrar alguna manera para financiar el viaje, debía encontrarle la curva al palo.

Para entonces, Luis Carlos también había conocido el amor. En la década de los 40 empezó una relación llena de complicidad y apoyo mutuo con Maruja Rengifo Salcedo, discípula del maestro Valencia. Incluso llegó a dedicarle varias de sus primeras composiciones. ¿Era posible traducir musicalmente ese amor? Luis Carlos lo logró en piezas como *Canción de cuna*, obra ganadora del primer premio de música colombiana Antonio María Valencia; *Berceuse*; *Despertar de los niños en la aldea* y *Evocaciones*.

El viaje empezó a materializarse por la misma época, cuando una gran amiga de Figueroa, Elvira Garcés Córdoba, se enteró de las intenciones peregrinas del maestro. Se habían conocido en el Conservatorio de Cali, en los diferentes ensayos y clases a las que concurrían los estudiantes de canto y piano; allí trataron una amistad lo suficientemente fuerte como para que Elvira, al conocer los planes de Luis Carlos, se ofreciera a ayudarlo proponiéndolo para una beca otorgada por el municipio de Cali. El hermano de la mujer, Julián Garcés Córdoba, se encargó de mover sus influencias para asegurar que el estímulo le fuera otorgado.

En 1949, después de que se confirmara que Luis Carlos recibiría la beca para continuar sus estudios en París, decidió iniciar una gira de cuatro conciertos para recaudar fondos, los destinos eran Cali, Ibagué, Manizales y Medellín. Tras el éxito del primer concierto, en su ciudad natal, el maestro Figueroa se presentó en la ciudad musical de Colombia ante un público bastante reducido; quince personas, a lo sumo. Algo molesto por la mala experiencia en la capital tolimense, se dirigió a Manizales a continuar su gira.

**“La despedida fue  
paseándonos por  
un corredor que era  
amplísimo, de una  
parte a la otra,  
mientras seguía  
dándome consejos”.**

sobre con trescientos dólares. Con esto, se superaban las expectativas del recaudo, de modo que el maestro Luis Carlos dio por terminada la gira, cancelando el recital en Medellín.

Antes de su partida, Luis Carlos visitó a Valencia. Debido a su delicado estado de salud, el maestro lo recibió en su casa. “La despedida fue paseándonos por un corredor que era amplísimo, de una parte a la otra, mientras seguía dándome consejos”, recuerda Figueroa. Entre ellos y tal vez el más importante, contactar a Guy de Lioncourt, antiguo secretario general de la Schola Cantorum. Más adelante, ya en Francia, Lioncourt informaría a Luis Carlos del altercado que supuso la dimisión de todo el consejo artístico de la Schola, agravado por el retiro de la gran mayoría de los docentes y estudiantes de la institución, razón por la cual él y otros compositores fundaron la Escuela César Franck, con el propósito de mantener vivas las enseñanzas y el proyecto pedagógico del Maestro Vincent D’Indy. Este objetivo, complementa Figueroa, se cumplió hasta su cierre, en el año 94.

El tercer concierto estaba planeado para hacerse en el teatro principal de la perla del Ruiz. Sin embargo, el escenario no contaba con un piano para el recital; la gira parecía tambalearse. Preocupado, Figueroa decidió publicar un anuncio en la prensa local solicitando el instrumento. Solo obtuvo una respuesta. Carlos Haus, un empresario alemán, le ofreció su casa; se negaba a transportar el piano, pero estaba dispuesto a confiarlo en las manos del maestro. Por público, el teutón garantizaba a sus familiares y amigos. Luis Carlos aceptó y el concierto se realizó sin más inconvenientes. Unos días después, recibió dos obsequios por parte de Haus, una bandeja de plata con su nombre y un

## **Sonata para piano y violín**

FRANCIA RECIBIÓ A LUIS CARLOS EL 22 DE FEBRERO DE 1950. El viaje duró aproximadamente dos semanas e incluyó una corta parada de cuatro días en Nueva York. Los nueve días que antecedieron el alcance de la Gran Manzana fueron propicios para que el maestro realizara su primer concierto internacional. El Grace Line era un barco de carga, pero contaba con un piano. Para fortuna de Luis Carlos, la tripulación le permitió utilizarlo para ensayar durante el viaje. En una de sus prácticas, una cantante estadounidense de la que no recuerda el nombre, le propuso hacer un concierto para los viajeros. Entre los dos, crearon un breve repertorio que presentaron en una de las nueve noches de navegación a Nueva York. La cantante, emocionada, le propuso realizar más recitales, pero Luis Carlos, haciendo gala de su sólida disciplina, se negó. Debía continuar con sus estudios.

Con sus dos grandes maletas y sin mucho dinero, Luis Carlos arribó a París. Ansioso, en la estación de tren Saint-Lazare, esperó durante horas a quien, previo contacto y acuerdo, habría de recibarlo y ubicarlo. Nunca llegó. Mientras miraba el reloj con insistencia, sus pensamientos viajaban con velocidad intentando encontrar una solución rápida a su desamparo. Recordó a su amigo Francisco Vernaza, nombrado agregado cultural en Francia, y decidió dirigirse a la Embajada de Colombia lo más rápido posible. Vernaza lo ayudó a instalarse en un hotel y Luis Carlos lo recuerda como un apoyo incondicional permanente, hasta el año 1953 cuando su periodo terminó.

Solo habían pasado cinco años desde el final de la Segunda Guerra Mundial, pero la Europa a la que llegó Luis Carlos estaba lejos de ser el lugar en ruinas que otras latitudes imaginaban. Al contrario, cuenta que encontró “a Francia como la quería encontrar, que no era los rezagos de la guerra ni de la ocupación que hicieron los alemanes”. La ciudad parecía dejar atrás la guerra muy rápidamente, no había rastros de los bombardeos y la arquitectura no parecía afectada gravemente. París se preparaba para recibir la segunda mitad del siglo xx y Luis Carlos estaba allí para sacarle jugo a su viaje. Sin mucha



↑

En la sala de música de su casa, el maestro Luis Carlos Figueroa Sierra interpreta su piano Pleyel, comprado en Europa a finales de los años cincuenta del siglo pasado.  
Fotografía: Daniel Patiño (2024).

espera y en compañía de Vernaza, visitó a Jean Batalla, reconocido maestro de piano del Conservatorio Nacional Superior de Música de París y ganador del primer puesto del concurso de piano del Conservatorio en 1903. Batalla recordaba al maestro Valencia y con gusto admitiría a Luis Carlos en sus clases, si —y solo si— pasaba el examen de admisión.

Conseguir un piano para preparar una audición en una ciudad completamente desconocida no era tarea sencilla. Luis Carlos tuvo la suerte de contar con una coterránea en la ciudad, su amiga caleña Cecilia Caicedo de Eder, quien le ofreció hospedaje y su piano familiar. Esta propuesta, como caída del cielo, fue aceptada sin darle demasiadas vueltas, el maestro contaba solo con una semana para asegurar su incorporación al Conservatorio y, por supuesto, lo logró.

Ávido de conocimientos y renovados su espíritu curioso y su regia disciplina, Luis Carlos comenzó el primer curso de piano con Batalla en septiembre de 1949, sin embargo, no pudo terminarlo a causa de su llegada en abril a la institución. Luego, en el Conservatorio, completó su primer curso de piano con el maestro Batalla y continuó con la siguiente asignatura del pénsum —desde septiembre de 1950 hasta junio de 1951— obteniendo la mejor calificación posible: *Très bien*. Mientras estudiaba piano en el Conservatorio Nacional, también cursaba estudios de armonía con Yves Margat en la Escuela César Franck. La beca que obtuvo en Colombia le permitía realizar estudios en las dos instituciones a la vez. Esto le facilitaba conocer diferentes modelos pedagógicos aplicados a la enseñanza de la música.

Uno de los objetivos principales del viaje de Luis Carlos se relacionaba con continuar la labor educativa del maestro Valencia en el Conservatorio de Música de Cali. Con este fin, en el año académico 1952/1953 estudió dirección de orquesta con Eugéne Bigot en el Conservatorio Nacional. En 1953/1954 realizó el curso de contrapunto y fuga con René Alix en la escuela César Franck. Durante los años 1953, 1954 y 1955 se enfocó en estudios de composición con Tony Aubin en el Conservatorio y con Guy de Lioncourt en la Escuela César Franck.

Luis Carlos no desaprovechó la oportunidad de hacer buenos amigos en Francia. Entre ellos, su profesor de música de cámara y dirección orquestal de la Escuela César Franck, Marcel Labey, quien le propuso ser el solista en el estreno de su *Sonatina para piano op. 38* en el verano de 1954. También recuerda a Jean Pagés, profesor de filosofía de la Universidad de París, quién, un día de 1958, mientras

Luis Carlos estaba ensayando en su apartamento, le pidió que lo dejara acompañarlo. La filosofía no era el único interés del señor Payette, el violonchelo también ocupaba su tiempo.

Con la petición de Pagés y una invitación a almorzar que Luis Carlos aceptó gustoso, se trabó la amistad. Unos días después, Figueroa fue a comer a la casa de los Payette. Jean tocó un poco el chelo mientras su esposa preparaba la mesa. Cuatro platos adornaban el comedor. Para sorpresa de Luis Carlos, la cuarta comensal fue una gata a la que la señora Pagés sentó a la mesa. Fue una agradable comida que inspiró a Figueroa a componer *La Reverie*, una pieza instrumental escrita teniendo en cuenta las habilidades musicales del profesor Pagés. El profesor, alegre, conservó la partitura y mantuvo el contacto con Luis Carlos, incluso a la distancia, después de su regreso a Colombia en 1959.

La lluvia parisina también le sirvió de inspiración a Luis Carlos. Era el año 54 y el maestro leía en su apartamento. De repente, “comenzó a llover y llovió y llovió. Al final del aguacero, quedaron tres gotas cayendo sobre el pavimento. Abrí más la ventana para oírlas mejor. Y esas tres gotas eran La, Mi, Sol, esas tres notas se repetían. Entonces, yo las escribí en el pentagrama”. Tales sonidos naturales fueron la base de la Sonata para piano y violín.

Consciente de todas las posibilidades de aprendizaje que le ofrecía Francia, Luis Carlos le pidió a Elvira Garcés, la amiga que hizo posible su llegada a Europa, que le ayudara a extender la beca de tres a nueve años. Elvira no vaciló, inició los trámites correspondientes y logró que el gobierno prolongara el apoyo por el tiempo que el maestro solicitaba. Pareciera que la experticia musical del maestro se combinara con un impresionante dominio del tiempo. En 1956, estudió en la Escuela Normal de Música de París con Alfred Cortot, mientras cursaba el primer grado de órgano con Geneviéve de la Salle y el segundo grado de canto gregoriano con Jean De Valois en la Escuela Cesar Franck. Asistió a los cursos de Verano de Vitto Frazzi en la Escuela Chigiana de Sienna y, además, hizo conciertos en Francia e Italia.

Si me dijeran que en ese momento había varios Luis Carlos recorriendo las calles de París y Siena, no lo dudaría un instante. Es fácil imaginar una reunión de cinco o seis Luis Carlos,

cada uno asignado a diferentes tareas: uno entraba a la Escuela César Franck y al Conservatorio Nacional a la vez, uno que componía en su habitación de París, engañando el hambre con pan y queso, mientras otro interpretaba el piano con sus manos volando sobre el teclado en un salón de la Escuela Normal.

Probablemente Luis Carlos se fragmentó en el intérprete, el director de orquesta, el compositor y el pedagogo; cada uno recorrió Europa a sus anchas aprendiendo lo que más le interesaba, cada segundo que pasaba era un trocito de oro, una oportunidad de ser mejor. Si me dijeran que Luis Carlos fue muchas personas en su viaje, lo creería sin vacilar un segundo.

En la Escuela Normal de Música de París, Luis Carlos cumplió uno de los deseos que el maestro Valencia no alcanzó en los seis años de estadía en Francia: asistió a los cursos de Alfred Cortot, reconocido pedagogo musical, pianista y director de orquesta. Durante los años que Valencia estuvo en París, Cortot daba prolongadas giras por Europa y Estados Unidos, su carrera musical lo mantuvo alejado de la enseñanza durante varias décadas. Por este motivo, ser discípulo del maestro Cortot fue uno de los propósitos que Valencia no pudo realizar en los años que estuvo en Europa.

Luis Carlos siempre se hacía notar, destacaba por su forma de interpretar el piano o de componer. En alguna ocasión en Italia, cuando el profesor de composición de la escuela Chigiana, Vitto Frazzi, revisó por primera vez el *Cuarteto de cuerdas* de Luis Carlos, “cubrió la partitura y la revisó desde el comienzo hasta el final. Me dijo: «Esta obra se toca este año en la clausura de la academia». ¡Imagínese!”. Luis Carlos ríe y en esa sonrisa es palpable el orgullo del discípulo felicitado por un maestro admirable. Además, hay que sumar que en la interpretación de la obra, Salvatore Accardo deslumbró al público con el violín. “Cada año me tocaba a mí interpretar mis obras en la clausura. No perdí ni una vez”. Vitto Frazzi reconoció el talento de Luis Carlos y sin dudarlo ayudó a otorgarle una beca para realizar los cursos de verano en Siena.

## **En 1952, cuando terminaba su segundo año académico, Luis Carlos recibió la noticia de la muerte del maestro Valencia.**

to por Gustavo Rojas Pinilla al periódico, lo dejaba en las mismas condiciones nutricionales de Figueroa. Según dice, Luis Carlos admiraba de él su inteligencia y su capacidad de observación.

A pesar de esos impases, el balance de la estadía de Luis Carlos en Europa es bastante positivo. Participó en múltiples conciertos e interpretó una variada cantidad de recitales. Representó a Colombia en el concierto por la Fiesta de la Raza, el 21 de octubre de 1954; estrenó la *Sonatina para piano*, Op. 38, de su amigo Marcel Labey, en mayo de 1954; también, por primera vez, presentó su *Cuarteto de cuerdas* en el palacio Chigi Saracini para la clausura del curso de verano de 1956. Estas puestas en escena no fueron las únicas, también eran comunes encuentros musicales de menor formalidad y a la sazón de la complicidad tejida con estudiantes y amigos.

Luis Carlos fue testigo y partícipe de conciertos espontáneos que usualmente empezaban para alegrar una buena velada, como las improvisaciones en vía pública de Andrés Segovia, uno de los guitarristas clásicos más influyentes del siglo xx. Figueroa había salido a recorrer Siena con

En Europa también hubo momentos de profunda tristeza. En 1952, cuando terminaba su segundo año académico, Luis Carlos recibió la noticia de la muerte del maestro Valencia. A la distancia, navegó la tormenta de ese duelo y fortaleció su anhelo de homenajearlo continuando su labor, dedicando la vida al cuidado de su legado en Cali y en Colombia. Además, vivió tiempos de escasez; cuando los cheques de la beca se retrasaban, debía mantener una dieta a base de pan y queso para alargar con prudencia los exiguos francos que lograban llegar a fin de mes. Fue ese el tiempo en que conoció al escritor colombiano y Premio Nobel de literatura, Gabriel García Márquez, quien había sido enviado a Europa como corresponsal de *El Espectador* y cuya situación económica, debido al cierre impuesto

un grupo de compañeros del curso de composición; estaban en la Iglesia de San Agustín, en el centro de la ciudad y, de repente, llegó un segundo grupo que se unió al momento. Entre la nueva comitiva, uno de los muchachos llevaba una guitarra. Por azares del destino, tras un breve lapso, hizo su aparición el maestro Segovia acompañado de otro grupo de estudiantes. Empezó una amena conversación sobre Siena, su arquitectura, su comida y su música. Aprovechando el momento, la guitarra y la presencia de Segovia, algún estudiante del grupo le propuso que tocara un poco. Segovia accedió y ejecutó un pequeño repertorio ante alumnos, amigos y transeúntes que observaban maravillados.

Figueroa no sabía con certeza cuándo iba a volver a Colombia. A medida que aprendía y se impregnaba de Europa, surgían más y más oportunidades de continuar allí sus estudios, y su vida. Hasta 1959, cuando recibió una carta de la Alcaldía de Cali informándole la terminación de la beca y, en consecuencia, invitándolo a considerar un oportuno regreso, después de nueve años en el viejo continente. Aunque consideró la opción de quedarse, la nostalgia por su familia y amigos coterráneos empezó a hacerle largos los días, el llamado de Colombia fue mucho más fuerte.

Ya definido su retorno, Luis Carlos se propuso cerrar su viaje de la mejor manera que un músico puede imaginar. Gracias al apoyo de la Embajada de Colombia en Francia y a la Asociación Musical para la Organización de Conciertos Le Tryptique, participó en el Concierto # 803 en la sala Cortot de la Escuela Normal de Música de París. Ese fue el momento de mostrar los conocimientos adquiridos en el viejo continente, la culminación de un ciclo que, sin duda, marcó el resto de su vida. Sintió la ansiedad habitual que antecede a la puesta en escena, pero sus manos estaban firmes, preparadas para dar una velada espléndida.

El concierto inició con la interpretación de Scarlatti, Soler, Albéniz, Beethoven y Chopin. El pianista sorprendió al público con la intensidad de su interpretación. Enfocado en cada pieza, para él no existía nada más en el mundo que la música. Aprovechó la segunda parte del recital para

## ... Figueroa encontró en las raíces de la música colombiana el carácter para expresarse en la música clásica.

homenajear a Valencia: Berceuse, Chirimía, Bambuco Sotareño y la Sonatina Boyacense. Luis Carlos jugó a mostrar los colores como su amado maestro le había enseñado; dotó de sentimiento a la técnica para expresar, con suavidad, una sensibilidad que logró commover al público. A través del piano, Luis Carlos compartió su personalidad; al interpretar a Chopin, se mostró honesto, auténtico, sin presunciones. La música era su verdad y él le dejó esto claro al auditorio. En el cierre de la velada se hizo presente el compositor. Luis Carlos mostró las habilidades creativas que cultivó con disciplina durante los nueve años que antecedieron el momento.

El lenguaje de Figueroa en su máxima expresión siempre fue la música, las formas clásicas que defendió recorrieron los versos de Verlaine, Lorca y Sanclemente, acompañadas por la voz de Catarina Orwaldo-Laborde. Así como lo hizo Valencia, Figueroa encontró en las raíces de la música colombiana el carácter para expresarse en la música clásica. El amor por su tierra se tradujo en sus composiciones.

Presentó su obra *Cuarteto en do mayor* junto a las violinistas Madeleine Dubreuil, Etienne Verlet y Annette Queille, y al violonchelista Jean Lamy. El recital recibió muy buenas críticas de la prensa parisina y la noticia, en Cali, lo consagró como un gran pianista, compositor y director. Junto a él estaban sus amigos y maestros, todas las personas que compartieron su conocimiento, sus risas, sus angustias y sus logros. En su mente, había desaparecido la distancia que lo separaba de Colombia; se habían unido las horas de París y Cali.

## ***El boga boga bogando***

LUIS CARLOS REGRESÓ AL PAÍS EN DICIEMBRE DE 1959. Gracias a la generosidad de sus amigas, Elvira Garcés y Cecilia Caicedo de Eder, logró comprar un piano Pleyel, marca predilecta de Chopin, que llegó a Colombia en los primeros meses de 1960. Se encontró con su Cali natal transformada, con lugares antes cotidianos ahora irreconocibles. La ciudad había crecido durante los años cincuenta y ya era considerada una de las urbes más grandes de Colombia. Las industrias papelera, petroquímica y cauchera se habían instalado y, con ellas, la mano de obra que pobló barrios de trabajadores. La música cubana entró en el corazón de la ciudad para hacer su nido, Cali se estaba convirtiendo en epicentro de la salsa.

Durante los primeros meses de 1960, Luis Carlos compuso dos nuevas obras —*Caracol burlado* y *Promesas para que duermas*— basadas en el poemario de Sanclemente: *Jaula de canciones*. Estas composiciones fueron dedicadas a Elvira Garcés en agradecimiento por todo el apoyo que representaba su amistad. También se dedicó a preparar su recital de bienvenida, que se llevó a cabo el 19 de mayo de 1960 en el Teatro Municipal de Cali. La prensa elogió ampliamente el concierto; en los titulares se leía “Luis Carlos Figueroa, gloria de Cali para el arte nacional”. La ciudad vivía el entusiasmo de tener un pianista, compositor, director de orquesta y pedagogo especializado en Europa, reconocimiento que trascendió a la capital; el 14 de junio del mismo año, el Teatro Colón de Bogotá abrió sus puertas para recibirllo.

Para finales de 1960, la gobernación de Cali consideró que Luis Carlos era el profesional más apto para dirigir el Conservatorio Antonio María Valencia, cargo que aceptó y desempeñó hasta el año 1975. Una vez posicionado, su primer propósito fue reensamblar la Orquesta Sinfónica. En 1954, a dos años de la muerte del maestro Valencia, la gobernación decidió desfinanciar dicha agrupación; sin el apoyo económico del gobierno, esta no tuvo otro camino que desintegrarse. Uno de los proyectos del maestro Valencia se truncó hasta 1962, cuando Figueroa inició la empresa de rescatarlo. Como

director del conservatorio, Luis Carlos empezó a tocar puertas, a reunir recursos públicos y a optar por el patrocinio de privados para lograr el capital necesario para ensamblar la Orquesta de Cuerdas de Cali, un primer paso en la recuperación de la Orquesta Sinfónica de la ciudad.

En su mayoría, los repertorios de la agrupación solo incluían instrumentos de cuerda. Cuando eran necesarios percusión o vientos, el conservatorio contrataba músicos que no hacían parte de la institución. Aunque invirtió muchos esfuerzos e intentó movilizar diversos apoyos, Luis Carlos, durante sus años de dirección, no logró el presupuesto suficiente para financiar una orquesta sinfónica. Fue solo hasta 1979 cuando se consolidó la Orquesta Sinfónica del Valle. El propósito de Valencia y Figueroa de que Cali tuviera un ensamble apto para tocar cualquier pieza clásica perduró hasta el año 2003, cuando la agrupación fue desfinanciada nuevamente y pasó a ser la Orquesta Filarmónica de Cali.

El dinamismo que Luis Carlos había demostrado en Europa lo acompañó hasta Colombia. Como director del Conservatorio, dedicaba la misma energía a todas y cada una de las múltiples ocupaciones que solicitaba el cargo. Debía conducir la administración de la institución y supervisar el manejo del presupuesto —cada año más reducido— que se le asignaba. Ser director del Conservatorio también le significaba ser miembro del Consejo Académico del Instituto Departamental de Bellas Artes, junto al dramaturgo Enrique Buenaventura, al pintor Gustavo Rojas, al actor Pedro I. Martínez, al coreógrafo Giovanni Brinati y a Gerardo Romero Restrepo.

Luis Carlos, además, dictaba los cursos superiores de piano. Sus clases, al igual que las del maestro Valencia, iban más allá de la técnica o la interpretación del instrumento. En palabras de Cristian Cardozo, guitarrista profesional y amigo del maestro Figueroa, las clases de Luis Carlos eran una oportunidad única de aprender de alguien que había conocido personalmente el contexto y los compositores de las obras musicales más importantes del siglo XX, como el brasileño Heitor Villa-Lobos o el español Andrés Segovia.

Cristian Cardozo es guitarrista y docente en el Conservatorio de Cali. Aunque él enfocó su carrera musical en guitarra clásica, uno de los prerrequisitos para culminar sus estudios en el Conservatorio era cursar la asignatura piano complementario con el maestro Figueroa. Con relación a las clases del maestro Cristian recuerda: “Algo que me llamó mucho la atención de él fue darme cuenta la manera tan sutil en que enseñaba y cómo hacía que nos engancháramos inmediatamente a estudiar sin tener que hacer un llamado de atención, solamente con su aura, se imponía mucho, pero sin ser estricto”. Cristian trae a la conversación las anécdotas y enseñanzas de Luis Carlos que lo ayudaron a ser una mejor persona. “En sus clases, era tan honesto, como cuando interpretaba, compartía las glorias, las penas y las experiencias que pudo cosechar en Europa”. La amistad que surgió entre maestro y estudiante generó buenos frutos: en su ceremonia de grado Cristian estrenó la *Suite para guitarra* compuesta por Figueroa y dedicada a su esposa Julieta. Fue para él una experiencia memorable montar la pieza siguiendo las indicaciones del mismo compositor.

La carrera de Luis Carlos como docente marcó muchas vidas; durante más de setenta y cinco años, dedicó su vida a la enseñanza de la música en el Conservatorio de Cali. José David Roldán, investigador y autor de la biografía oficial del maestro, *Luis Carlos Figueroa Sierra (2023). Trayectoria artística*, afirma que gran parte de su interés en su obra surgió al intentar comprender qué diferencia a un compositor colombiano de un compositor europeo. Dos aspectos resaltan en la obra del caleño: sus piezas tienen una intención didáctica que prioriza el aprendizaje sobre la interpretación virtuosa, y establecen un diálogo con la tradición musical colombiana de los siglos XVIII y XIX. A través de su compromiso incansable y su profunda conexión con la música, no solo enseñaba notas y acordes, sino que cultivaba el desarrollo artístico y humano en sus estudiantes, dejando un legado que perdurará por generaciones.

Roldán recuerda que gracias al Concurso para piano Luis Carlos Figueroa, una generación completa de músicos entró en contacto con un repertorio de compositores colombianos que no circulaba



↑

Pasillo de la casa de la familia Figueroa Peña con diferentes piezas publicitarias de eventos en los que participó el maestro Figueroa. Fotografía: Daniel Patiño (2024).

habitualmente en las aulas de música académica del país. Este nuevo aire es uno de los aportes más importantes de Figueroa a las nuevas generaciones de músicos académicos.

Una de las labores artísticas que más satisfacción le brindó a Luis Carlos fue dirigir la Coral Palestrina, con la que realizó una ardua labor

de difusión musical, tanto en Cali como en diferentes departamentos de Colombia. Durante cinco años, la agrupación participó en los Festivales de Música Religiosa de Popayán, presentando obras de Fauré y Bach, entre otros, orgullosamente ensambladas con integrantes del Conservatorio de Cali.

Las múltiples ocupaciones que representaban el cargo de director del Conservatorio no distanciaron a Luis Carlos de la composición. Creó obras que fueron estrenadas bajo su dirección de la Coral Palestrina, como *Misa en do mayor* o la cantata profana *El boga boga bogando*. En sus composiciones es claro el mensaje que quiere transmitir: el legado de la música colombiana. Los ritmos autóctonos fueron para él una fuente de creación invaluable.

*El boga boga bogando* es fruto de un encuentro casual con su amigo el poeta Esteban Cabezas Rher en una cafetería de Cali, quien le compartió un poema de su autoría en el que exploraba la tradición afrocolombiana. Después de la lectura, los versos del poema empezaron a tomarse el aliento de Luis Carlos; en su mente, las palabras se hicieron música descifrando la triste agonía del boga que se lamenta mientras rema lejos de su África natal, lejos de su amor, con el río por único camino hacia la esclavitud: “y mientras más boga el boga / más agua baja llorando”.

Esta composición, una de las más reconocidas del maestro Figueroa, se abrió al mundo en junio de 1964, en el marco del Cuarto Festival Nacional de Arte de Cali. Esteban Cabezas, más que aprobación, ya había manifestado al maestro su profunda fascinación. En el concierto de inauguración del evento, Luis Carlos, conocedor del oficio de moldear sonidos con las manos, logró llevar al público por los rumores de un río, al compás de arcos, cuerdas de violines, violas, chelos y contrabajos; mientras flautas y oboes suspiraban el sollozo del boga sobre la corriente. Los timbales daban los golpes del remo en la melodía, en una noche con luna de oro que parecía reflejarse en las aguas. Las voces de la Coral Palestrina alentaron el dolor del boga por su cruel destino y la de Leonor González Mina, la Negra Grande de Colombia, lloró el lamento del esclavo.

## ***Suite para guitarra***

JULIETA PEÑA ES UN DERROCHE DE ENERGÍA, se le nota en su forma de hablar, de reír y de bromear. Durante la entrevista nos agasajó y nos presentó a Muchacho, un gato blanco y naranja que maullaba cada vez que lo acariciaban y que se salía a dar una vuelta por el jardín de la casa cuando abrían la puerta.

Julieta nació el 5 de julio de 1947 en Ginebra, Valle del Cauca, y se enamoró profundamente de Luis Carlos en 1978. Por la época, estaba en emisión la novela *Rojo y negro* de Stendhal y Luis Carlos compuso una *suite* de guitarra y flauta para su musicalización. La canción le hablaba a Julieta de una melancolía extraña, le daba una sensación de bella tristeza que contrastaba con su alegría natural.

Constanza Jiménez —secretaria del maestro Figueroa— era conocida de Julieta, habían compartido estudios musicales y ahora la vida la ponía a ocupar el lugar de celestina: “Maestro, por aquí le tengo una amiga que quiere saludarlo”, recuerda Julieta las palabras de Constanza, cuando al terminar una de sus clases, Luis Carlos cerró la tapa del piano, preparándose para dar por terminada la jornada. La compostura y amabilidad del pianista terminaron de cautivarla. Luis Carlos era, notoriamente, un hombre inteligente y tranquilo.

A pesar de las diferencias vitales, circunstanciales y formativas de Luis Carlos y Julieta, lograron coincidir en las condiciones sensibles. Mientras él creció abrigado por el cariño familiar y con el piano por maestro, ella, por su parte, había sufrido los embates directos de la violencia bipartidista. Vivió su infancia en una inmensa finca en el Quindío, de donde su familia fue desplazada; se resguardó con los suyos en Calarcá, después de recibir amenazas de muerte y, finalmente, antes de llegar al Cali de los setenta, vivió en Bogotá, donde dictó clases de música en colegios de la capital. Fue directora de coro, guitarrista e intérprete de flauta dulce. Julieta encontró su hogar en el Valle del Cauca. Mes y medio después de su primer encuentro, Luis Carlos le pidió matrimonio. Para ella compuso la *Suite para guitarra*.

## **Concierto para piano y orquesta en la menor**

EN EL AÑO 1986 SE CUMPLIERON LOS 450 AÑOS DE FUNDACIÓN DE CALI. Para entonces, la ciudad ya era una megápolis de aproximadamente 1 742 000 habitantes y se proyectaba como la segunda ciudad más grande del país. La celebración se enfocó en mostrar a Colombia una Cali que respiraba arte; para ello se organizaron multiplicidad de eventos musicales y teatrales. La dirección de la Orquesta Sinfónica del Valle le pidió a Luis Carlos que compusiera una pieza especial para el concierto del 25 de julio de ese año; él sería el solista de piano y la obra estaría bajo la dirección de Agustín Cullell.

El tiempo del montaje era limitado. Tras aceptar esa titánica tarea, Luis Carlos, además de sus habituales actividades, tuvo que dedicarle a la escritura las horas nocturnas, hasta bien entrada la madrugada. Dividía su tiempo entre componer, preparar y dictar sus clases y compartir con Julieta y sus hijos Luis Carlos (Jr.) y Luz Gloria. Aunque Cullell le solicitó la obra completa, él iba entregando avances mientras la presión aumentaba. Fue una semana y media de ardua labor artística.

Patricia Pérez, amiga e intérprete de la música de Luis Carlos, quien nos abrió las puertas de su casa y compartió su experiencia con la obra del maestro, nos cuenta que el concierto “transmite toda esa belleza, toda esa maestría que tiene [Figueroal] para la composición. Eso es lo que las hace muy bien escritas, tanto para el piano como para el canto, o sea, es un real compositor que no escribe así por escribir, sino que realmente conoce lo que quiere hacer”. El concierto de 1986 es una obra nacionalista que exalta los ritmos colombianos mientras establece una conversación con la música clásica y la escuela francesa impresionista, en la que se formó Luis Carlos.

## **La obra exhibió la imagen de la majestuosa cordillera de los Andes. Nota a nota, el piano y la orquesta marcaron el sendero montañoso...**

cían al ritmo de sus vientos; timbales y platillos marcaron el paso firme de algún llanero cabalgando al atardecer. El público elogió con entusiasmo el concierto para piano. Un año después, recibiría las mismas ovaciones en un escenario ya conocido por Luis Carlos: el Teatro Colón de Bogotá.

La noche del 25 de julio Luis Carlos dio uno de los conciertos más importantes de su carrera musical. Cali había preparado una velada esplendida para homenajear su obra y la de su amigo Santiago Velasco Llanos. En esa fecha, Figueroa sería el solista, como cuando lo fue el maestro Valencia en el primer concierto que Luis Carlos dirigió. Se propuso exaltar ese orgullo que siente de ser colombiano: el bambuco y el pasillo fueron los protagonistas de la noche.

La obra exhibió la imagen de la majestuosa cordillera de los Andes. Nota a nota, el piano y la orquesta marcaron el sendero montañoso que recorren pastores y rebaños; estamparon la hojarasca que cae entre los bosques y las selvas, donde caza el jaguar. Piano y cuerdas eran el oleaje del Pacífico y del Atlántico chocando contra las costas colombianas. Al compás de piano, flautas y oboes, se creó una mañana nublada en el Cocora; las tranquilas palmas de cera se me-

## Nocturno

CUANDO SE LES HABLA DE SU PADRE A LOS HIJOS DE LUIS CARLOS, siempre piensan en el piano, casi todos sus recuerdos se vinculan al instrumento. Luz Gloria, hija mayor del maestro, dice de su padre “siempre lo asocio a él sentado en el piano tocando y, pues, siempre cargándonos, tanto a mi hermano como a mí”.

Gloria se especializa en la enseñanza de lenguas extranjeras y Luis Carlos (hijo) es diseñador gráfico y un músico innato; lleva en su sangre la herencia del piano de su padre y la trayectoria en las cuerdas de su madre. Juntos son el soporte y apoyo del maestro; se esmeran por proteger el legado musical de Luis Carlos y por contribuir a su difusión nacional e internacional. James Quintero Figueroa, el primer nieto, quiere ser futbolista para llevar la armonía que le corre en las venas a la cancha. Luis Carlos tiene la fortuna de tener una familia unida que lo admira y cuyos miembros llevan con orgullo el apellido Figueroa.

En la década de los noventa Luis Carlos atravesó una fuerte depresión que opacó sus días. Era una sombra larga y profunda que lo separó de su amado piano durante diez años. Luis Carlos Rodríguez, amigo cercano y miembro del grupo Interdis, que produjo *Tres colores del tiempo*, un documental sobre la vida y obra del maestro Figueroa, relata cómo, a medida que Luis Carlos narraba sus experiencias y anécdotas para la realización del documental, su semblante sombrío cambiaba, se percibía que su ánimo mejoraba. El largometraje logra plasmar cómo el maestro Figueroa supera su enfermedad y en gran medida aporta a su recuperación al mostrarle la admiración y el respeto que sus colegas, amigos y familiares sienten por él.

Gracias a los esfuerzos de Julieta, quien nunca perdió la esperanza de ver a Luis Carlos superar esa depresión; al apoyo de los integrantes del grupo Interdis, tanto en la organización como en

## **... después de casi diez años de silencio, el piano Pleyel de Luis Carlos empezó a recuperar su voz.**

la documentación de toda la obra de Luis Carlos y a todos los amigos y familiares que reafirmaron su apoyo, el maestro Figueroa cerró ese oscuro capítulo y dejó atrás la depresión que lo afiguraba. Es probable que a causa de la tristeza que sentía Luis Carlos, no le fuera posible reconocer lo que su obra representaba para la música de Colombia o no le diera el valor que merecía. La realización del documental y todos los homenajes que empezaron a promover universidades y organizaciones culturales en toda Colombia corrieron el velo que opacaba esta trayectoria.

Con esa amplia demostración de cariño y admiración, una mañana, después de casi diez años de silencio, el piano Pleyel de Luis Carlos empezó a recuperar su voz. Julieta, en la cocina, se sorprendió, pues no recordaba haber encendido la radio y no entendía de dónde provenía la música. Antes de darse cuenta, estaba frente al piano; no podía dar crédito a lo que veían sus ojos: Luis Carlos estaba tocando. La alegría la invadió rápidamente y Julieta empezó a bailar al son de la canción que su esposo improvisaba, daba giros y, con ritmo, levantaba sus brazos al aire. Había vuelto la música, ese nocturno significó el final de la larga sombra.

## Evocaciones

“¿QUIERE QUE TOQUE?”, ME PREGUNTA EL MAESTRO, y no puedo disimular mi emoción. Su fiel compañero, el piano Pleyel, nos espera. Aunque un glaucoma limita su visión, sus manos conocen el teclado de memoria, tantas veces lo han recorrido: en sus clases, cuando compone, con sus hijos y su esposa. El piano es su refugio. Improvisa un pasillo, su amada música colombiana, la música andina que su trabajo puso a dialogar con la academia. En la sala, todos guardamos silencio mientras las notas comienzan a trazar su camino y las manos de Luis Carlos entran en calor. Poco a poco, la voz de mi abuelo regresa a mi mente. Siento cómo la música evoca la nostalgia de sus anécdotas en el campo y la dicha que emanaba al ver todo lo que construyó en su vida. Hay algo tan familiar en la canción que avanza lentamente, llevándome a esos momentos de felicidad junto a mi mamá y mis hermanos mientras compartíamos un ajiaco en la sala de nuestra casa. Momentos que ya no volverán. Es un sentimiento amargo y dulce a la vez, pero no es un lamento; es un orgullo profundo al encontrar esas raíces que nos hacen colombianos y que perduran en el arte. A sus 101 años, el maestro posa nuevamente sus manos sobre un piano, como a los cuatro años en la casa de su tía Angélica. Toda una vida al servicio de la música o, acaso, la música toda al servicio de su vida.

# El idioma de este pájaro es una cumbia moderna

Claudia Carvajal

Su primer sueño fue ser guitarrista, hasta que descubrió cómo hacer sonar el viento a través de *fututos*<sup>1</sup> hechos con la mata de la ahuyama. La certeza de su destino llegó a los siete años, en 1937, mientras pajareaba en las tardes húmedas y calientes de Patico (corregimiento de Talaigua Nuevo, en Bolívar), cuando tomó entre sus manos la flauta de millo de su hermano y se la llevó a los labios. No había vuelta atrás: perdió el corazón y la cabeza en ese beso; se dedicaría la vida entera a aprender y revolucionar el idioma de los pájaros.

1. Jorge Jimeno llama así al tallo de la mata de ahuyama. El tallo es largo, semierecto, puede ser cilíndrico o anguloso y estar vacío por dentro.

## Las paredes no alcanzan

EL MAESTRO PEDRO BELTRÁN VIVE EN SOLEDAD, ATLÁNTICO. Voy de camino a su casa, ubicada a un par de minutos de la estación de Transmetro que lleva su nombre artístico: Pedro Ramayá, y que está adornada con un mural en el que aparece su rostro, hecho con cinco mil teselas de cristal cortadas a mano. En la imagen, lleva puestos sus típicos lentes pequeños y un sombrero vueltiao, y sostiene entre sus labios una flauta de millo; lo acompaña una mujer que extiende un vestido tradicional cumbiambero de cuadros rojos y blancos. Cielo, la esposa del maestro, me contaría, unas horas después, que un día antes de la inauguración este había estado hospitalizado.



Flauta de millo del maestro Pedro “Ramayá” Beltrán exhibida en

el Museo del Carnaval de Barranquilla.

Fotografía: David Schuster (2024).



# **Lo rodean, a su derecha e izquierda, los refuerzos de su memoria: su gente.**

vaivén de su mecedora; más delgado y en ropa cómoda de casa, sin el traje blanco tradicional que ha dejado ver en entrevistas y reportajes.

Ante mi cara de asombro por la cantidad de recuerdos que sostienen las paredes, la señora Cielo me dice: “esto no es nada, todavía tenemos otras dos cajas guardadas”, refiriéndose a los objetos y recuerdos: las cosas del maestro Ramayá que son dignas de ser recordadas.

La puerta de la casa se queda abierta de par en par. Me siento frente al maestro. Lo rodean, a su derecha e izquierda, los refuerzos de su memoria: su gente.

“Se me ha olvidado, mi infancia se me ha olvidado”, lo dice entre risas cuando le pregunto por esas tardes pajareando, cuando se llevaba a escondidas la flauta de millo y la dulzaina de su hermano Fernando Padilla y cuando perseguía a quien sería su primer maestro: Gregorio Polo. La memoria frágil de Pedro Ramayá se desgaja y Jorge Jimeno, quien lleva muchos años estudiando la música del maestro y, a la par, cultivando con él una estrecha amistad, dice que lo mejor es ir nombrando los rostros olvidados.

Camino bajo un clima que ralentiza el mundo: unos 31 grados. Llego al conjunto residencial que me indicaron y cuyo nombre me parece una señal bien escogida: Puerto gaita. Me reciben su esposa —Cielo— y tres de sus hijos: Pedro, Winston y Shirley. Minutos después llega Jorge Jimeno, compadre, admirador y alumno eterno de Ramayá, quien sostiene entre los brazos, como si fueran un tesoro, varios elepés.

En un recibidor lleno de fotografías, premios y recortes de periódicos encuentro al conocido Rey de la Flauta de Millo, sentado en el suave

## La perseguidera

PATICO, UBICADO EN LA DEPRESIÓN MOMPOSINA, es un lugar clave en la historia de la cumbia; allí, este ritmo encontró su identidad en medio de los ríos y la ciénaga. Fue en esta región donde Pedro Beltrán, aun siendo un niño, se obsesionó con el maestro Gregorio Polo, un destacado intérprete de la flauta de millo y su primer referente. Polo provenía de una dinastía de músicos que había dejado una huella significativa en las tradiciones musicales de esta zona. Se dice que Pedro Beltrán le “montó la perseguidora” al maestro Polo, quien todos los años visitaba Patico para las fiestas patronales que se celebraban en octubre. El mismo Pedro Beltrán lo relata en su “Reseña histórica” (2018), una autobiografía contenida en un archivo de Word de siete páginas que Winston me envió:

*¡Cuán grande para mí era la alegría cuando ese señor (Goyo Polo, así le llamaban cariñosamente) se presentaba en mi pueblo natal! Solo anhelaba ese momento para acercarme a él y poder disfrutar de tan agradables melodías, sacadas con el soprido de su garganta y la obturación de los dedos de su mano derecha.*

Durante una noche de fiesta patronal, en medio de una animada rueda de cumbia, el maestro Polo notó a un niño que lo observaba con curiosidad, oculto tras el respaldo del taburete en el que él estaba sentado, tocando cumbia junto a su agrupación en la plaza de la iglesia. La noche avanzaba y el niño no le quitaba los ojos de encima, embelesado con el movimiento de sus dedos sobre el millo. Fue tanta la perseguidera que le hizo desde las ocho hasta las once de la noche, que Gregorio Polo le tuvo que preguntar:

—¿Y tú qué tanto haces ahí detrás de mí?

—Señor Goyo, yo a usted lo voy a recordar para toda la vida, y lo haré aprendiendo a interpretar la flauta de millo, así, con esa sabiduría, como usted lo sabe hacer.

—Lo único que te puedo decir es que tus deseos serán cumplidos; serás el millero que has soñado ser. Como si Pedro hubiese frotado la flauta de millo con sus pequeñas manos morenas y de ella



↑

El maestro Ramayá (centro, sentado), junto a su familia en la sala de su casa. De izquierda a derecha: Cielo Ricaurte (esposa), Winston Beltrán (hijo), Pedro Luis Beltrán (nieto), Shirley Beltrán (hija) y Pedro Beltrán (hijo).

Fotografía: David Schuster (2024).

hubiera aparecido este genio llamado Gregorio Polo, que le dio el impulso —una vez más— la confirmación de su destino.

En Patico lo conocían como el niño músico de nueve años, nacido el 15 de febrero de 1930, destinado a hacer historia, una verdadera novedad. Lo invitaban a los carnavales, donde se presentaba la “Danza de los coyongos”,

una tradición que debía estar siempre acompañada por la dulzaina, instrumento que él ya dominaba con destreza.

“Él era, en palabras textuales, como la sombra de Gregorio Polo, siempre detrás de él, mirando todo lo que hacía; para aprender a tocar, pero realmente sus habilidades musicales vinieron con él, en su programación humana”, me cuenta Jorge Jimeno en esa mañana calurosa en Soledad.

Para el compadre Jorge, esa es la única explicación de que Pedro Beltrán, a una edad tan temprana, lograra aprender por sí mismo a crear sus instrumentos y a interpretar la dulzaina y la flauta de millo. A punta de oído, se practicó con los instrumentos de su hermano, imitando a Goyo Polo, quien, sin proponérselo, le transmitió la maestría en la flauta.

## Escúchenla como suena

LA MELODÍA DE LA FLAUTA DE MILLO sabe ir de los pulmones al estómago y del estómago a la tráquea, formando un nudo ancestral en quien la escucha. La flauta conoce los lenguajes de la tristeza y del goce; por eso, también sabe ir de la tráquea a las caderas. Cuando la melodía ya ha recorrido todo el cuerpo hasta la punta del dedo pequeño del pie, nadie es capaz de abandonarla.

Lo dicen los hechos: alrededor de 700 000 personas, en 2023, disfrutando del festival folclórico más importante de Colombia, el Carnaval de Barranquilla —cuyo centro es la flauta de millo, su reina adorada—. Lo dicen los milleros: sin flauta no habría cumbia y sin cumbia no habría Carnaval. Y lo dice el maestro Pedro Beltrán, en un reportaje realizado por Plinio Parra<sup>2</sup>: “Yo toqué mi primera caña siendo niño, en el año 1937, y eso cambió mi vida para siempre. Nunca más pude desprenderme esta flauta de la boca. Eso es verídico. El hombre que toca una flauta de millo no vuelve a ser el mismo”.

2. Parra, Plinio. (2011). "El hombre que no se pudo arrancar la máscara".

*Radar económico internacional*. Disponible en:

<https://radareconomicointernacional.blogspot.com/2011/03/reportaje-la-flauta-de-millo-por-plinio.html>

La flauta de millo, también conocida como caña de millo o pito atravesado, es un instrumento de origen misterioso. Algunos aseguran que tiene raíces indígenas y otros le atribuyen procedencia africana. Lo cierto es que, de ese tubo liviano, con cuatro orificios digitales y una lengüeta vibrante, brota un canto antiguo nacido de las entrañas de la tierra, que parece recordarnos algo que hemos olvidado: una génesis, una identidad.

Originalmente, el pito atravesado se fabrica con el tallo de millo, un material frágil que no soportaría cuatro días de parranda. “Esta es la matrona de las flautas, la más sentimental de todas y por eso dura menos”, dice Pedro Beltrán en el mismo reportaje de Parra. Luego está la flauta fabricada con la caña de carrizo, que nace a las orillas del río Magdalena. No tiene la misma sonoridad dulce de la caña de millo, pero aguanta las fiestas folclóricas de todo un año. Por último, está el corozo, un material más resistente que también posee su propia sonoridad.

Sostuve una flauta en mis manos, en la Galería 72, muy cerca de la estación Joe Arroyo. ¡Cuánto brillo en un instrumento, por su apariencia, sencillo y limitado! ¡Cuánta parranda puede emerger de esa pequeña cavidad melódica, de ese suvenir cuyo precio allí no supera los diez mil pesos!

Brillo y parranda, eso extrajo Pedro Beltrán de la flauta de millo, toda su vida. Se enamoró de ese tubo acústico y escribió canciones que dan testimonio de su fascinación:

*Mi flauta, mi flauta, escúchenla como suena, es la que me da la plata y borra todas mis penas.*

*Mi flauta, mi flauta, la reina de los cantares; cuando yo la estoy tocando, se alegran hasta los mares.*

Desde su infancia, cuando era sombra de Gregorio Polo y cuando recibió de su parte la confirmación de su destino, no se separó del instrumento. Lo llevó de viaje por el mundo y, de pueblo en pueblo, lo puso a comulgar con otros instrumentos, modernizando el sonido de la cumbia tradicional del caribe colombiano.

Hace dos meses, antes de conocerlo en persona, busqué algunas de sus canciones y me encontré con varias joyas. Hay de todo: para llorar y para reír, para bailar con locura, para dedicar y para repetir sin cansancio. Hay una de su repertorio menos carnavalero que no me suelta. La canción se llama “Mis sentimientos”, interpretada por el grupo Afinkao. Cuando la escuchaba en el avión que me trajo hasta Barranquilla, sentí una tristeza curativa. Logré entender cómo es que ese viento melódico borra penas, cómo es que alegra a los mares y cómo es que se convirtió en protagonista de la vida del maestro Ramayá.

Antes de seguir, escúchenla como suena.

## ¿Quién de aquí es músico? El Millo

A LOS TRECE AÑOS, PEDRO BELTRÁN CONFORMÓ una agrupación que llevó el nombre de banda La Bombo Asao. Las personas quedaban sorprendidas al saber que quien dirigía, hacía los contratos y repartía la plata era tan solo un “pelao”. El conjunto musical estaba compuesto por cinco integrantes y Pedro era el director y el encargado de la flauta de millo. Esta empresa, sin embargo, aún era poco. El muchacho quería más, deseaba que el mundo lo atravesara. A los quince años decidió independizarse y viajar a Barranquilla. En sus palabras:

*Me embarqué en una lancha que siempre solía hacer su recorrido por el río, desde Mompós hacia Magangué y de Magangué a Mompós. La Divina misericordia fue mi fiel compañera porque, a partir del momento en que puse los pies en la embarcación, me encontré con uno de mis compañeros de clase, el cual sí conocía Barranquilla y también tenía familiares en esta ciudad; en cambio, yo carecía de ese privilegio. A partir de ahí todo cambió para mí: me sentí muy seguro porque, ya con ese guía que por casualidad me había encontrado, podía llegar con más tranquilidad y, de pronto, lograr alcanzar la meta que me había trazado. Pero, ¿cuál meta? Si yo lo que iba era huyéndole a los estudios (Beltrán, 2018, Reseña histórica).*

Toda la atención del maestro se encauzó hacia la música; esta lo sedujo, le puso a hervir la sangre y las ideas, y lo alejó de los pupitres de la escuela complementaria del profesor Néstor Camaño, en el municipio de Santana, en el departamento del Magdalena, sin que él opusiera resistencia. Para evitar las aulas, cuando llegó a Barranquilla, comenzó a trabajar repartiendo cajas de café a diferentes tiendas de la ciudad, en un coche de tracción animal; después, consiguió un mejor empleo, como vendedor de abarrotes. Pero la travesura romántica de la independencia duró poco, hasta que la nostalgia por su familia lo hizo retornar a Patico. Extrañaba el abrazo de su madre, Martina Ignacia Castro Zoracá. Una vez en su pueblo natal, Pedro Beltrán se volvió a enfocar en su sueño: ser el mejor millero, así que se reincorporó a la banda que había fundado años atrás.

Al cumplir dieciocho años, a Pedro el futuro en Patico le parecía borroso, difícil, sin una ruta clara, por lo que decidió enlistarse en el ejército. La epifanía del maestro Polo se ponía en riesgo. Cuenta Winston que, cuando su padre ingresó a las Fuerzas Militares, lo hizo con un propósito: “de acá no me voy hasta que me pensionen”. Lo cumplió: diez años después, el maestro Ramayá se retiró del Ejército Nacional con el grado de Sargento Viceprímero y su anhelada pensión.

Pero, por los intríngulis de la existencia, el Millo —como era reconocido en el Batallón Cisneros— también aprovechó su década en la milicia para participar en la agrupación musical del batallón; allí adquirió nuevos idiomas musicales, aprendió a interpretar instrumentos temperados, como el acordeón y la guitarra, y afinó el oído. Tanto fue así que, en algún momento, pasó a dirigir la agrupación.

“[...] Hay que dejar asentado que el liderazgo con el que el maestro nació se manifestó también en esa labor en el Ejército Nacional él llegó a dirigir. Adquirió también ahí la práctica como tal, porque, a pesar de no haber estudiado música ni haber asistido a ninguna academia. Él nació para eso, como muchos artistas”, dice Jorge Jimeno.

Fuera de la tropa, el Millo volvió a ponerse las alas y, con su oído ya convertido en una brújula, fue encontrando su impronta en la música.

De esa época en el ejército encontré poca información; por eso, aprovecho para hacerle la pregunta:

—¿Cómo surgió la canción “La teniente Rada”?

Pedro y Jorge se miran entre ellos con picardía.

—¿Cuál canción? —pregunta Ramayá.

—La teniente Rada, compadre —responde Jorge Jimeno.

Y Pedro Beltrán (hijo) comienza a cantarla:

*Yo conocí una mujer... Por el grado de teniente se llamaba María Rada. Una mala suerte que, cuando alguien la  
embarraba...*

—Yo no me acuerdo de esa vaina —dice el maestro.

—A veces te acuerdas. Aquí, en este *long play*, está el tema —añade Jorge Jimeno, mostrando un  
elepé grabado en 1988 por la disquera Felito Records.

La respuesta se queda en veremos. Para hablar con ellos, hay que ponerle una pizca de gracia a  
las palabras, pienso. Y llegan dos mujeres con seis vasos de gaseosa.

## El nuevo flautero de La Cumbia Soledeña

EN 1961, DE VUELTA EN BARRANQUILLA y con las ganas vivas de seguir interpretando la flauta, Pedro Beltrán se integró a La Cumbia Soledeña, una agrupación —para ese momento— dirigida por Efraín Mejía Donado. Se trataba de uno de los grupos más famosos de la música folclórica de la región. Este conjunto musical realizaba presentaciones todos los domingos, a las nueve de la mañana, en la emisora La Voz de Barranquilla, en un programa conducido por Gustavo Castillo García.

No lo dudé; ese domingo —no recuerdo qué fecha del mes— me acerqué a esa prestigiosa emisora, que se ubicaba en el segundo piso del edificio Colombia, en la calle 35, entre las carreras 41 y 43. Ya situado en el lugar, alcancé a divisar a un señor, supuestamente integrante de la agrupación, por lo que vestía de blanco, con un sombrero vueltiao en la cabeza y chinelas del mismo color, el atuendo característico de esa famosa agrupación. Me acerqué, me presenté y le pregunté por el señor Efraín Mejía. En esos precisos momentos, el propio señor Mejía hacía su aparición; yo le indiqué de quién se trataba y a qué iba. (Beltrán, 2018, *Reseña histórica*)

Ahí estaba el maestro Pedro, a punto de sacar de su mochila una flauta, de esas que él mismo fabricaba en casa con un cuchillo largo y afilado, cuando Gustavo Castillo lo detuvo, advirtiéndole que tenían prisa por llegar a la emisora para iniciar un nuevo programa. Sin embargo, Efraín Mejía, intrigado por aquel hombre que había aparecido de la nada a presentarle su música, le extendió una invitación para acompañar a La Cumbia Soledeña en el municipio de Soledad, hogar de la agrupación. Ramayá aceptó sin dudarlo.

“Esta oportunidad que el maestro Efraín Mejía le da a Pedro le permite la llegada a las músicas tradicionales del Atlántico y a los estudios de grabación, a que lo conocieran mucho más, a que conocieran su talento, a exponerlo al público, en un territorio tan cumbiambero como es el nuestro,” dice Jorge Jimeno.

En Soledad, bajo el influjo de una garrafa de aguardiente, Pedro Beltrán encontró el valor para cumplir su propósito: demostrarle a Efraín su talento como intérprete y unirse a la agrupación. Así sucedió. Según el maestro, la gente se agolpó para ver a aquel flautero desconocido que se atrevió a irrumpir en el terreno de La Cumbia Soledeña. La ocasión coincidió con una celebración especial: ese mismo día, el padre de uno de los integrantes del grupo, el reconocido flautero Diofantes Jiménez, autor de “La puya loca”, había sido dado de alta tras una intervención quirúrgica. La celebración se tornó doble cuando Efraín Mejía anunció que La Cumbia Soledeña tenía un nuevo integrante. Así, entre música y aguardiente, celebraron hasta el amanecer. Pedro Beltrán permaneció en La Cumbia Soledeña por diez años. La calidez y el compañerismo que encontró en aquella agrupación fueron el punto de partida de un viaje que cambiaría su vida para siempre.

En julio de 1969, viajó con La Cumbia Soledeña a Estados Unidos. Mientras el hombre pisaba la luna por primera vez, Pedro y los integrantes de la agrupación, siguiendo el evento histórico en los televisores de un hotel neoyorquino, se hacían conscientes de estar viviendo también su propia hazaña. Durante esta gira por varias ciudades estadounidenses, Pedro se consolidó como parte esencial de la agrupación. El tiempo del maestro en La Cumbia Soledeña marcó una etapa fundamental en su carrera: allí experimentó el gozo de grabar música, se estrenó como compositor y participó en la creación de cuatro álbumes, con treinta y siete temas de su autoría.

“El maestro graba treinta y siete canciones en cuatro *long plays*. De hecho, por aquí tengo uno de los primeros que él grabó, que son estos”, dice Jorge Jimeno, mientras muestra la portada del Volumen II de “Pa gozar el carnaval”. Son cuatro, pero hay uno que no tiene nombre: “Pa gozar el carnaval”. Estas canciones, en su mayoría, fueron éxitos.

Entre estos éxitos se encuentra “Santo y parrandero”. Inspirada por la alegría desbordante, el licor y los juegos pirotécnicos, esta emblemática cumbia nació durante las festividades de noviembre de 1962, en Cartagena. La canción, grabada al año siguiente por La Cumbia Soledeña, se convirtió en un

himno de las celebraciones cartageneras y en un clásico del folclor colombiano. La composición mezcla elementos religiosos y festivos, evocando la devoción a San Martín de Loba y vinculando las rondas de cumbiamba del sur de Bolívar. A pesar de su doble carácter, nostálgico y fiestero, se apoya en las tradiciones populares y religiosas. Décadas después, una versión renovada por El Checo Acosta conectó la pieza con nuevas generaciones. El maestro creó las décimas que la conforman, aunque la primera estrofa fue una colaboración con Efraín Mejía y Gabriel Segura, quien la declamó en la grabación en Polydor Records, en Bogotá.

Después de haber aprendido a profundidad el idioma de la cumbia, Pedro Beltrán sintió un nuevo llamado: quería revolucionarlo, expandirlo, llevarlo fuera de sus límites conocidos. Esto no le agradó al maestro Efraín Mejía, quien concebía la cumbia desde su raíz tradicional, la cual integraba el tambor alegre, el llamador, el guache, la tambora, la flauta de millo y la gaita.

“Él quería hacer cosas que se adaptaran a las nuevas sonoridades, a lo que estaba pasando en el medio. Yo supongo, que él quería lograr que estas músicas fueran tan relevantes como lo que estaba pasando en ese momento con los Corraleros de Majagual, con Alfredo Gutiérrez, con toda esta música que se daba en el momento”, me explica Jorge Jimeno.

Ese deseo se reflejaba en la forma en que Pedro interpretaba la flauta: “Tú notas esa habilidad de un flautero con conocimiento, capaz de ir mucho más allá de lo que estaba haciendo”, dice Jorge Jimeno, la admiración se refleja en cada una de sus palabras. Fue entonces cuando el espíritu inquieto del maestro lo llevó a explorar otros horizontes. Pedro nunca dejó de agradecer al maestro Efraín Mejía por haberle abierto las puertas de La Cumbia Soledeña; fue allí donde plantó las raíces de lo que se convertiría en su legado en la música folclórica, pero ya era tiempo de volar hacia otros aires más modernos.

## El idioma de este pájaro es una cumbia moderna

LA CUMBIA TRADICIONAL DE LA COSTA CARIBE COLOMBIANA combina, al centro, los sonidos característicos del tambor alegre, del llamador, del guache, de la tambora y de la flauta de millo. Alrededor de ellos se ubican las parejas bailadoras. Esta era la cumbia que defendía el maestro Efraín Mejía y la que Pedro Beltrán deseaba marcar con su impronta.

*Yo quise hacer algo diferente, y eso me motivó a organizar una agrupación que, en las fiestas donde hubiera participación, no causara tanta monotonía. Por eso, en el año de 1970 fundé la Cumbia Moderna de Soledad (Beltrán, 2018, Reseña histórica).*

Al maestro le preguntaban ¿Qué, por qué moderna? Y él lo tenía clarísimo, siempre que le preguntaban, respondía: “Más adelante, ustedes se darán cuenta”. No tardaron en hacerlo. Al poco tiempo, las personas notaron la diferencia: aunque el ritmo de la cumbia seguía allí, también se apreciaban el ritmo corralero y el de papayeras, un sonido renovado.

Para darle este vuelco al sonido tradicional, sin perder su raíz folclórica, el maestro utilizó el llamador como bambuquito, la tambora para el jalao y, más adelante, agregó el bajo, el acordeón, el saxo y el trombón.

Con la Cumbia Moderna de Soledad, el maestro y los demás integrantes se entregaron a la experimentación sonora. Los músicos fundadores fueron Saulo Jiménez, en el tambor alegre; Enrique Cabello, en el llamador; Juan Herrera, en el guache y en el coro junto a Gilberto Altamar; Daniel Vargas, en las maracas; y Rodolfo Pacheco, en la tambora.

## **Pedro estaba convencido de que, habiendo sido el millero de La Cumbia Soledeña, contaría con cierta consideración...**

siendo siete integrantes, solo había seis pasajes de avión para regresar a Barranquilla. El camino parecía cerrarse frente a ellos, pero mantuvieron firme el propósito:

“Creo que, entre tocar aquí y tocar allá, se quedaban en refugios y plazas, con la convicción de que no se iban a ir porque sí, hasta que hicieron la grabación”, cuenta Winston.

Impulsado por Dios, como relata el maestro, y movido por su tenacidad y una certeza casi sobrenaturales, decidió buscar en un directorio telefónico la dirección de alguna otra disquera en Bogotá. No pasó mucho tiempo; Pedro Beltrán encontró, como una revelación en letras grandes y brillantes, lo que buscaba: Discos Bambuco. Al llegar, fue recibido por el señor Santander Díaz, director artístico de la disquera. Pedro expuso el motivo de su visita y Díaz, con atención y cortesía, escuchó su propuesta. Lo que vino después fue una feliz coincidencia: “Pues ha llegado usted justo en el momento en que necesitamos un grupo folclórico para nuestra compañía”, le dijo Díaz. Y, como si eso fuera poco, prometió un pago de dos mil pesos por la grabación del elepé, justo la cantidad necesaria para comprar el boleto de avión que faltaba y garantizar el retorno de todos a Barranquilla.

La primera aventura musical se dio en 1971, cuando viajaron a Bogotá a grabar su primer álbum con Discos Philips; fecha que aprovecharon para alimentar otra de sus aficiones: ver jugar al Junior de Barranquilla, que disputaba partidos en la capital.

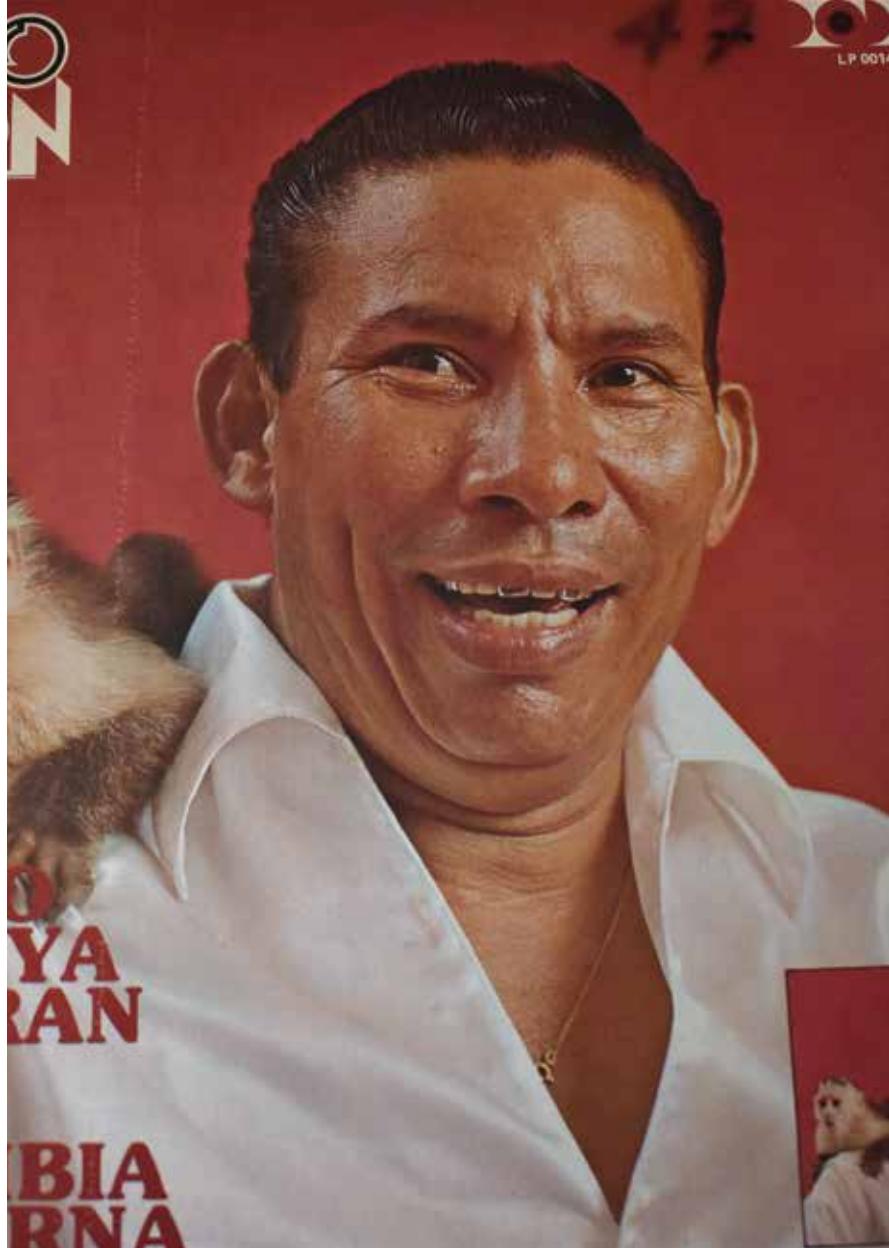
Pedro estaba convencido de que, habiendo sido el millero de La Cumbia Soledeña, contaría con cierta consideración, pero las cosas no salieron como imaginaba. Nicolás Escolar, director artístico de la disquera, ni siquiera se presentó; en su lugar, envió un vocero con un mensaje claro: no podía tener dos agrupaciones con el mismo estilo, haciendo lo mismo. Fue un golpe inesperado para Pedro. Aquel rechazo marcó el inicio de una verdadera odisea para el grupo. La situación se complicó aún más cuando,

Todo sucedió en tiempo record; en apenas seis horas completaron los doce temas requeridos para el disco. Menos de veinticuatro horas después ya estaban de regreso en Barranquilla. Poco tiempo pasó antes de que las empresas licoreras comenzaran a contratar a la nueva agrupación, que empezaba a consolidarse como una propuesta fresca y prometedora para el folclor.

→

Icónica portada del elepé *Mico Ojón*, lanzado en 1981 bajo el sello Producciones Fonográficas Felito, con el inconfundible sonido de Pedro Beltrán y su Cumbia Moderna.

Fotografía: archivo personal Jorge Jimeno (2024).



## El bautizo

*RAMAYÁ BOKUCO, RAMAYÁ ABANTU, RAMAYÁ MIRANDA, TUMBALA HO' HO' HO'.* Este fragmento de una canción de Henrique Joaquim Simone, más conocido como Afric Simone, originario de Mozambique, es protagonista de una historia que se repite sobre el bautizo artístico del maestro, en varias entrevistas que escuché antes de venir a hablar con él.

La historia ocurrió de la siguiente manera:

La canción de Simone pegó en las emisoras barranquilleras, entre 1975 y 1979, bajo el título de Ramayá. Un día cualquiera del mes de octubre de 1978, Pedro Beltrán recibió una llamada inesperada. Al otro lado de la línea, don Emilio Fortuch, gerente de Discos Tropical en Barranquilla, le hacía una propuesta: grabar el pegajoso tema Ramayá en estilo de cumbia. Pedro aceptó la oferta. De inmediato, reunió a sus músicos y se dirigió a los estudios de la disquera, donde lo esperaba Eduardo Dávila Santiago, técnico de grabación de la casa fonográfica. A las diez de la mañana del 28 de octubre de ese año comenzó la grabación de Ramayá. Apenas dos horas después, Pedro Beltrán salió del estudio con mil quinientos pesos en el bolsillo, una suma nada despreciable para la época. Pero lo extraordinario ocurrió al día siguiente: Ramayá, interpretado por La Cumbia Moderna de Soledad, empezaba a perfilarse como un rotundo éxito.

Más adelante, en una de las habituales presentaciones de la agrupación, patrocinadas por las licoreras del país, y ante una caseta a reventar, en medio del calor caribeño, el bullicio de los espectadores y las copas tintineantes de aguardiente, cuando el maestro y su grupo estaban afinando los instrumentos, el presentador tomó el micrófono:

“¡Mi gente! ¡Hoy les tenemos un show pa’ que no lo olviden jamás! ¡Directamente desde Curramba la Bella, el maestro del folclor! ¡Reciban con un fuerte aplauso a Pedro “Ramayá” Beltrán y su Cumbia Moderna!”.

El coro del público no se hizo esperar: “¡Ramayá, Ramayá!”. Se consumó el bautizo.

“La siguiente producción de la agrupación salió bajo su nuevo nombre: Pedro Ramayá Beltrán. Él no se esperaba que fuera a salir así”, dice Pedro Beltrán (hijo).

En las entrevistas mencionadas, una vez el maestro termina de cantar el fragmento de la canción que le dio su nombre, se apresura a decir:

“Hasta el día de hoy no sé qué quiere decir eso...”, y suelta una carcajada.

## Un vagamundo es mi padre

EL MAESTRO RAMAYÁ ES HIJO DE MIGUEL ÁNGEL BELTRÁN ESTRADA, músico y agricultor, en Patico conocido por su interpretación de la gaita y por sus acertadas intervenciones curativas, especialmente en mordidas de culebras venenosas. El gaitero siempre fue un padre ausente, un vagamundo, dice Pedro Beltrán, su nieto.

En los años setenta, después de una de sus correrías, Miguel Beltrán llegó a Soledad. Su hijo, el maestro Ramayá, lo llevó a los estudios de Felito Records, disquera dirigida por Félix Butrón. Sin mucho preámbulo, Pedro Beltrán me cuenta que su abuelo sacó la gaita corta y se puso a tocar, y que el señor Félix se quedó maravillado. Lo primero que produjeron padre e hijo fue un variado que contenía “El Muerto Borrachón”; y después, otro que se llamó “Cada año de carnaval”, en el que el virtuoso Pedro Ramayá interpretó con su flauta de millo “La ley del monte”, compuesta por José Ángel Espinoza.

“Aquí está”, dice Jorge Jimeno, alzando a la vista de todos el elepé que muestra la foto en blanco y negro de Pedro Ramayá, con la flauta de millo entre los labios, y de su padre, con la gaita corta entre los suyos, ambos mirando al horizonte. La imagen renueva la lucidez del flautero.

“Ese es Miguel Beltrán”, dice.

## Después de aprender a tocar la gaita corta, logró tantos elogios como su padre.

complacer a su público; para eso hacía música, para la gente. Así que, en 1979, a la edad de cuarenta y nueve años, aprendió a tocar la gaita corta.

“Él, obligado, aprendió a tocar la gaita. A partir de ahí también comenzó a crear música con gaitas cortas”, dice Pedro Beltrán.

Su hermano, Winston, complementa: “Tengo un recuerdo, creo que tú lo debes tener. Mi abuelo, en el primer cuarto, tocando gaita; mi papá, en el segundo. Mi abuelo le explicaba a mi papá cómo se hacía. A los gritos y a través de las paredes, Miguel Beltrán le explicaba a su hijo cómo interpretar la gaita. Su disciplina con el nuevo instrumento superó la tenacidad que había demostrado primero como sombra de Goyo; después, en su década de milicia; y, finalmente, en su búsqueda de disqueras que grabaran a La Cumbia Moderna de Soledad. Después de aprender a tocar la gaita corta, logró tantos elogios como su padre. Es que al maestro Pedro Beltrán no le gustaba depender de otros para moverse; él prefería la certeza que tienen los pájaros, que siempre saben a dónde ir y cómo llegar.

El padre del maestro grabó cuatro álbumes que se convirtieron en éxitos en emisoras y carnavales. Sin embargo, fue “El Muerto Borrachón” la canción que ganó más ovaciones del público, que la pedía insistente en cada presentación. Pero Miguel Beltrán era un vagamundo. Para una época de carnaval, cuando su música sonaba con más fuerza en Barranquilla, Miguel Beltrán se fue. A Pedro, la gente le exigía a gritos tocar el Muerto Borrachón. Ramayá se quedaba tieso, “paralizado”, y eso no le gustaba, porque si algo disfrutaba era

## ***Da Ya Think I'm Sexy?***

UNA NOCHE DE PRESENTACIÓN, en medio de la usual “mamadera de gallo” de sus encuentros, surgió la idea de una nueva canción. El maestro relata el hecho en su autobiografía:

*Eso me sucedió en uno de esos viernes del buen sabor y la alegría del aguardiente antioqueño, cuando, en compañía de otro grupo musical, comenzamos con el vacilon de: “Ey, cuadro, yo te clavé tronco de ‘patá’ en el ‘ñango’. Yo te clavé cipote pellizcón”. Y así surgió la idea de componer unos versos cuya letra decía así: “Estás pasada, estás pasada. Estás pasada de tu edad, conquistadora; y una clavada, una clavada, una clavada de tus ojos no devora”; le puse música y dos versos más (Beltrán, 2018, Reseña histórica).*

Los músicos rieron, pero el maestro lo llevó más allá. Esa misma noche, “La clavada” nació como un tema que prometía quedarse y que tocaban cada vez que tenían la oportunidad. Una de esas ocasiones, en octubre de 1978, durante una presentación en la Caseta Luna Tres Mil, en el municipio de Magangué, Bolívar, alternando con la orquesta del maestro Juan Piña, Ramayá interpretó la nueva canción y, al final del show, Piña, impresionado, se le acercó con una propuesta: “Este tema es un éxito, Pedro. Si quieres, nos vamos mañana mismo a Medellín a grabarlo”. No lo pensó dos veces y aceptó el ofrecimiento.

El 4 de febrero de 1980, a las dos de la tarde, Pedro Beltrán y su grupo llegaron a los estudios de Codiscos, en la capital antioqueña. Allí los esperaba el ingeniero de grabación Darío Valenzuela y, bajo la dirección artística del maestro Juan Piña, iniciaron la sesión. En solo cuatro horas, “La clavada” y los otros nueve temas del elepé quedaron listos. El tema se convirtió rápidamente en un éxito, sonaba con insistencia en las emisoras y se consolidó como pieza imprescindible de los precarnavales.

Este reciente éxito trajo consigo nuevos rostros interesados en el trabajo de Ramayá, entre ellos, Marcos Barraza Campos, un viejo conocido de Mompós, quien le propuso representarlo,

# ... le propuso una colaboración entre él, **Systema Solar y Gregorio Polo.**

asegurándole que podía manejar sus crecientes compromisos. Pedro, confiado en la amistad que los unía, aceptó sin mayores formalidades. Solo unos días después, Barraza le consiguió un contrato en otro municipio por valor de ocho mil pesos. El maestro Pedro dejó de trabajar con la industria licorera y, desde ese momento, en cada presentación, Ramayá y su Cumbia Moderna de Soledad continuaron escribiendo nuevas páginas en la historia del folclor caribe.

Otro caso fue el de Juan Carlos Pellegrino, fundador de la agrupación Systema Solar, quien un día tomó el acetato que contenía “La clavada” y leyó los nombres de las canciones. Encontró una que llamó su atención: “Da Ya Think I’m Sexy?” en versión cumbia. Intrigado, la escuchó y se quedó sorprendido: “¿Cómo así? Luego, ¿este señor no hace música folclórica?”, se preguntó mientras escuchaba al maestro entonando, en algo parecido al inglés, la canción de Rod Stewart. En realidad, no era inglés ni ningún otro idioma conocido, era pura creatividad vocal. Pellegrino nunca había oído algo igual. Fascinado por la genialidad del maestro Pedro Beltrán, le propuso una colaboración entre él, Systema Solar y Gregorio Polo. Grabaron juntos en varias ocasiones, incluso en el estudio del grupo en Taganga. Pedro no tardó en sorprenderlos. Para ellos, trabajar con Ramayá fue una experiencia que los dejó “mareados” por su talento y creatividad.

“Así como esas agrupaciones, el maestro ha sido motivación y también inspiración para otras agrupaciones que han interpretado su música. Sobre todo, uno de los que más ha aprovechado la música del maestro Ramayá ha sido el Checo Acosta, Álvaro Ricardo. El maestro también grabó con Los Betos Zabaleta”, dice Jorge Jimeno.

Así se dio a conocer en las grandes ligas, su sonido les era atractivo. De un lado a otro, Pedro Ramayá fue globalizando el folclor que llevaba impregnado en el alma y, como una herencia, lo transmitió a los que venían.

## Hijo de pájaro canta “afinao”

PEDRO BELTRÁN CUENTA QUE SUPÓ QUE SU PAPÁ era el “gran Ramayá” solo hasta que lo acompañó a uno de sus eventos, en Morroa, donde iba a competir con otros flauteros.

—Resulta que esa primera vez que fuimos a Morroa, Sucre, mi papá fue a competir allá. Ya él había ganado dos veces en Morroa. Y con mi papá llegamos en la noche. Me acuerdo que un transporte nos recogió y nos llevó hasta donde estaba el evento principal. Entonces, la impresión que yo me llevé de esos procesos fue que él llegaba y, cuando se bajaba, había gente que estaba ahí esperando. Cuando vieron que era mi papá, la gente comenzó a decir: “¡Ey!, ¡llegó Ramayá, llegó Ramayá!” Eso fue como un teléfono: “¡Llegó Ramayá, llegó Ramayá...!”

—Yo no me acuerdo de eso —interviene el maestro.

—Y yo me quedé impresionado, porque nunca había visto que mi papá tuviera esa acogida y ese cariño de la gente. Él llegó, se montó, y hubo algo en particular ese día: los músicos, en la categoría profesional de pito atravesado en Morroa, Sucre, se quejaron por la presencia de mi papá —dice Pedro, con una sonrisa en el rostro.

—Una tensión, pero grande, todo el mundo murmuraba —comenta Winston.

—¿Y se quejaban por qué? —pregunta el maestro, curioso, como si se tratara de una historia ajena.

—Porque tú ibas a competir —dice Pedro, mientras lo señala con la mano.

—Porque te lo habías ganado ya. Eso decían: “No, ya va a ganar Ramayá” —recuerda Winston entre risas.

Ese año no compitió. Lo pusieron de jurado y, por eso, le pagaron.

Ramayá contagió su amor por la música a sus hijos desde pequeños y los llevó a sus giras nacionales. En uno de esos viajes, recuerda Winston, pasaron por Palenquito después de varios días de presentaciones en distintos pueblos.

# Nosotros, los jóvenes, nos quejábamos, pero él no. Mi papá era impresionante...

—Fuimos para el río de Palenquito, como a las siete de la mañana. Llevábamos varios días tocando y nos dijeron que detrás de una casa pasaba un río. Fuimos a mirar —relata Winston.

Cuando llegaron, encontraron una corriente caudalosa. Nomás verlo, el maestro Ramayá, que para entonces superaba los sesenta años, se lanzó al agua, ante la mirada de desconcierto de sus hijos y de los músicos de la agrupación.

“¡Ahí fue cuando empezó el susto! —dice Pedro, riendo—. Ese río se veía fuerte y yo pensaba que se lo iba a llevar. Yo le gritaba: “¡Papi, papi!”. Pero mi papá nadaba, como si nada. Flotaba, se hundía y salía, como si estuviera jugando.

—Eso fue impresionante —agrega Winston—. Verlo ahí, con esa energía, como si el río no pudiera con él.

Esa y otras anécdotas, que han salido de la cabeza del maestro y de sus hijos, se instalan en las paredes de la casa y dan fe de su inquebrantable energía. A pesar de sus años y del agotamiento que implicaban las giras, su padre mantuvo siempre una rígida disciplina que se reflejaba en todos los aspectos de su vida.

—Tocábamos hasta la madrugada, llegábamos al hotel muertos de sueño, y mi papá era el primero en levantarse al siguiente día —cuenta Winston—. A las seis de la mañana ya escuchabas el golpecito en la puerta.

—Abrías la puerta, despelucado, y ahí estaba él: cambiadito, con la camisa por dentro, peinado, diciendo: “¡Levántense a desayunar!” —complementa Pedro.

—Nunca lo vi quejarse del trasnocho ni del cansancio —dice Winston—. Nosotros, los jóvenes, nos quejábamos, pero él no. Mi papá era impresionante.

Sus hijos terminaron integrando la Cumbia Moderna de Soledad, incluida Shirley, como bailadora de cumbia en algunos festivales. Cielo, por su parte, les ayudó a confeccionar los vestuarios para las presentaciones. Los músicos que acompañaron la aventura en un principio fueron saliendo y, poco a poco, abrieron paso, tras de sí, a una nueva generación de intérpretes, entre ellos, los niños Beltrán que, de manera intempestiva, saltaron a una tarima en el doble concierto de Ramayá.

—Nosotros teníamos un grupo de música con flauta de millo. Éramos mi hermano Winston, dos sobrinos, Ramirito y Justi, y yo —dice Pedro—. Apenas estábamos empezando, tocando en comparsas. Nos salió un contrato para acompañar un recorrido en Galapa. Terminamos alrededor de las cuatro o cinco de la tarde y, después de caminar bastante, llegamos a una caseta que estaba llena. El nombre de Pedro Ramayá Beltrán apareció en el cartel del evento. Yo recuerdo que dije: “¡Mira, Winston! Mi papá está tocando aquí”. Porque nosotros ni sabíamos.

Intentaron entrar, pero los porteros no los dejaron. Pedro continúa:

—Les pedimos que llamaran al maestro, y él mandó a alguien a decir: “Déjenlos entrar, que ellos son los que van a tocar.” Yo pensé que lo decía solo para que nos dejaran pasar.

Pero no; al entrar con nuestros instrumentos, descubrimos que su padre hablaba en serio.

—Ese día mi papá tenía dos eventos. Como antes había que hacer dos o tres tandas por presentación, todo se le cruzó. Se quedó con unos músicos en la caseta, pero no estaban todos. La caseta estaba llenísima. La gente bailó y nosotros, nerviosos pero emocionados, tocamos como si lleváramos años en eso.

En ese momento, Pedro tenía apenas trece años.

—Esa fue nuestra primera experiencia tocando con mi papá. Yo decía: “Mi papá está acostumbrado al bajo, al timbal, ¿cómo vamos a tocar así, típico?”. Pero nos arreglamos con dos micrófonos en la tambora y sonó bien.

Con el tiempo, el maestro Ramayá dejó de buscar músicos externos. Dijo: “Ya tengo a mis hijos”. Y así fue.

—Nos integramos poco a poco. Yo en las congas, Winston en la tambora, Yair con el tambor alegre —recuerda Pedro.

Son ellos quienes actualmente sostienen el legado. El último álbum, *La flauta y la gaita son mi universo*, de La Cumbia Moderna de Soledad, fue estrenado gracias al Programa Nacional de Estímulos 2024, del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.

## La historia en espiral

JORGE JIMENO CRECIÓ EN EL BARRIO CONIDEC, en la Ciudadela 20 de Julio de Barranquilla. Desde los cinco años, los sonidos de un *pick-up* cercano, que llenaban sus noches de viernes, sábados y domingos con cumbia soledeña y música folclórica, fueron afinándole el oído. Como consecuencia natural, con el tiempo, la flauta de millo y el nombre del maestro comenzaron a darle vueltas en la cabeza. Se recuerda a sí mismo, a los once o doce años, recorriendo mercados en el centro de Barranquilla en busca de vinilos de La Cumbia Soledeña o de Ramayá. La mayoría del dinero que ganaba tocando lo invirtió en esos discos y en un tocadiscos para seguir escuchando y aprendiendo.

En esta búsqueda, Jorge se unió a otros músicos que compartían su interés: Carlos Insignares y Baldo Martínez, de Baranoa. Los tres comenzaron a analizar las melodías del maestro y a identificar los errores que muchos cometían al interpretarlas. Según Jorge, las versiones que escuchaban no se parecían a las grabaciones originales; las tonalidades y los detalles estaban fuera de lugar. Esto los llevó a trabajar, escuchando las canciones una y otra vez para capturar rasgos y matices. De este trabajo surgieron varios volúmenes de libros que contienen las partituras de la música del maestro.

Jorge también le montó la perseguidora a Ramayá, tal como este lo había hecho antes con Goyo Polo. Su primer encuentro ocurrió en Caracolí, Atlántico, durante una presentación a la que el maestro asistió sin previo aviso. “Cuando lo vi llegar, me temblaron las piernas”, cuenta.

Aprovechando el momento, Jimeno tocó la flauta de millo para él, pero ese día Ramayá no le dijo nada. Tiempo después, surgió otra oportunidad, cuando los hijos del maestro lo llevaron a la casa familiar, donde pudo volver a interpretar el pito atravesado. En esa ocasión, después de escucharlo en la calma de su casa, Ramayá le dijo algo que Jorge guarda con cariño, como una revelación de su propio destino: “Tienes pocas fallas, pero me gusta cómo tocas tú. Tú tocas como yo”.

Jimeno habla con profunda admiración del maestro, ahí sentado a su lado, y también de la relación que han tejido en todos estos años, después de esa primera muestra interpretativa. De alumno y maestro pasaron a compadres, construyendo una estrecha amistad. Con el tiempo, Jorge empezó a acompañar a Ramayá a algunas presentaciones, especialmente cuando el maestro comenzó a sentir el peso de la edad. Pedro Beltrán seguía tocando con la energía que siempre lo caracterizó, pero cada tanto le pasaba la batuta a su pupilo: “Toca, Jorge, toca tú”, le decía; aunque no con la simpleza de quien elude la responsabilidad, Ramayá, riguroso como era, exigía perfección.

En una ocasión, en Morroa, durante un homenaje al maestro Ramayá, en plena tarima, Jorge tuvo que detenerse abruptamente ante una señal del maestro: “Ojo con esa flauta que estás tocando, está desafinada. ¿Quién te hizo esa flauta?”, le dijo, antes de inspeccionarla él mismo. Con una precisión asombrosa, señaló el problema: “Mira este huequito aquí”. La nueva flauta que Jimeno se apresuró a buscar para evitar otro llamado de atención fue aprobada por el maestro, recuerda Jorge, entre risas: “Ahora sí está sonando como debe sonar. Un alumno del maestro Pedro Ramayá Beltrán tiene que estar ‘afinao’”.

El maestro nunca dejaba pasar un error y, aunque no tenía muchas correcciones para Jorge, las hacía cuando eran necesarias. En esa cercanía, Jimeno empezó a sentir la responsabilidad de continuar su legado. Incluso, cuando por sus ocupaciones no podía estar disponible para La Cumbia Moderna de Soledad, se esforzaba por acompañar a los hijos de Ramayá en el proyecto de preservación de la agrupación.



Φ ΚΑΜΑΥΑ Φ

“Siempre me decía, cuando tocaba en el Sirenato de la Cumbia: «Tú tienes que heredar esto. Aquí, en este espacio donde estoy yo, debes estar tú». Aunque no siempre pude cumplir en ese sentido, he tratado de mantener viva su obra”, dice Jorge, recordando las palabras del maestro.

Para Jimeno, trabajar con Ramayá fue más que una experiencia musical; fue un aprendizaje de vida. Hoy sigue llevando su legado a los niños y niñas que están aprendiendo a interpretar la flauta de millo.

“Tengo muchas flautas; compro todas las que construyen para tener de dónde escoger cuál es la mejor para mí. Cuando ven mi bolso exclusivo para los instrumentos, siempre me preguntan: «¿Por qué tantas?». Y yo les explico: busco la que más me dé lo que necesito. Además, como es un instrumento vegetal, es normal que se desgasten o que no todas salgan perfectas. Mi relación con la flauta es muy estrecha, es algo que va más allá de la música; es parte de mi vida diaria. Cuando estoy desesperado, estresado o lleno de trabajo, agarro una flauta y todo cambia. Es como un borrador, un reinicio”.

## Revivir en pleno Carnaval

MIENTRAS EL MUNDO SEGUÍA AVANZANDO, la manera de producir música también lo hacía. Vinieron cambios, como el salto del elepé al disco compacto; los contratos con las disqueras se transformaron y ya a nadie le pagaban inmediatamente después de grabar un disco. Pedro y otros músicos de esa generación tuvieron que enfrentarse a las adversidades que traían consigo las nuevas formas de hacer las cosas.

Mi padre venía de una época en la que tenía el respaldo de un sello discográfico que le pagaba por sus grabaciones. Pero, con el cambio del acetato al CD, comenzó el problema de la música pirata



Pintura en la sala de la casa del maestro Pedro "Ramayá" Beltrán con su flauta de millo.

Fotografía: David Schuster (2024).

## Para mantenerse vigente, el maestro Ramayá asumió por completo la producción de su música...

y la industria empezó a perder valor. Los sellos buscaban reducir costos para ganar más, pero a la larga los ingresos de los artistas también disminuyeron —dice Pedro Beltrán en un tono serio mientras mueve la cabeza de lado a lado—. Cuando ese modelo ya no fue sostenible, llegaron las cartas que lo confirmaban: Esto no va más. Recibir una noticia así fue un golpe fuerte para alguien que había construido su carrera con tanto esfuerzo y reconocimiento. Y no solo le pasó a mi padre; artistas como José Luis Gutiérrez, Juan Piña e incluso figuras como el maestro de El Corralero enfrentaron lo mismo. Fue un cambio que afectó a toda una generación de músicos.

Entonces, sobrevino el silencio en las emisoras durante los años noventa. Para mantenerse vigente, el maestro Ramayá asumió por completo la producción de su música, financiándola de su propio bolsillo. Pagaba a los músicos, alquilaba estudios y gestionaba toda la producción. Incluso, ante la adversidad, optó por inscribirse en un curso en Bellas Artes para aprender a producir su propia música.

—¡Ah, eso fue otra cosa! —recuerda Winston—. El profesor terminó llamándolo para darle clases personales de ese programita... el Vegas. Vegas era complicado para él, sobre todo porque el profesor ya estaba dando clases de Pro-Tools. Esa información era difícil para mi papá. Me decía: “Estate pendiente del correo, como a las once debe llegar algo. Llámame si hay problema”. Y yo, al día siguiente, a las seis de la mañana, ya estaba ahí. Llegábamos, y él no entendía nada, así que salíamos a comprar más cosas para el estudio.

Pedro Ramayá Beltrán decidió armar un estudio en casa. Desarmó un cuarto, instaló aire acondicionado, compró un computador y una tarjeta de sonido.

—¿Eso lo puse yo? —interrumpe el maestro.

—Claro, papi, tú —le responde Pedro.

En ese pequeño estudio, donde Ramayá se desesperaba con la aún poca experticia de Pedro cuando éste decidió aprender a producir, grabaron varias canciones, entre ellas la primera versión de *La rebuscona*, que no deja de escucharse en el Carnaval de Barranquilla y que, en el año 2003, fue regrabada con la voz de la cantautora colombiana Petrona Martínez.

—Me decía: “Tú sí te demoras, tú sí te demoras...” —cuenta Pedro.

—Yo no me acuerdo —dice el maestro.

—Hoy no te acuerdas, ¿verdad? —bromea Winston, mientras Ramayá sonríe.

Esa canción fue la entrada para que, en 2002, Ramayá fuera nombrado Rey Momo del Carnaval de Barranquilla. Para Pedro (hijo), este nombramiento volvió a sacar a la luz al maestro y a su música. Fue contactado por Nelson Romero, conocido como “Romerín”, con quien, en el año 2000, grabó una producción en los estudios de Café Récords, bajo la dirección del maestro Lisandro Meza. Fue una grabación intensa: ocho temas grabados en un solo día, entre ellos *La rebuscona*, *El cipotazo* y *La burra mocha*, canciones que se popularizaron en las emisoras locales, entre otras cosas, gracias a la gestión de Romerín.

—Fue como un gran reconocimiento y diálogo con el trabajo de mi papá, ¿me entiendes? O sea, todo lo que mi papá le regaló a la música, a la vida —dice Pedro.

—Eso fue algo muy bueno, pero a la vez fue contraproducente, porque las músicas tradicionales se empezaron a encasillar aquí, en nuestro contexto, en música de carnaval. Toda la música de carnaval —comenta Jorge.

Aunque eso limitó su alcance en otros contextos, también permitió que temas como *Pa gozar el carnaval* se convirtieran en clásicos que hoy siguen vigentes.

## La flauta de millo salta el charco, en avión

CIELO CUENTA QUE LA PRIMERA VEZ que invitaron a Ramayá al viejo continente, en el año 2008, él no quería ir. Entonces, ella le fue comprando las cositas que necesitaba para el viaje y se las fue acomodando en una maleta.

En 2012 se le presentó nuevamente la oportunidad como parte del recién formado proyecto Ondatrópica, liderado por Mario Galeano y Will Holland, músicos radicados en Bogotá que reunieron a un grupo selecto de artistas para llevar la esencia tropical a nuevas audiencias. El 17 de julio de ese año, despegaron hacia una gira que los llevó a Inglaterra, Italia, Alemania y Estados Unidos. En esa aventura, gestionada por Carlos Insignares, Ramayá compartió tarima con figuras de amplio reconocimiento, como Alfredo Linares en el piano; Michi Sarmiento en el saxo alto; Nidia Góngora en la voz; y Pedro Ojeda en la batería, entre otros talentos. Juntos, llevaron la música tradicional colombiana a nuevas alturas, consolidando su lugar en la escena musical internacional.

La gira estuvo llena de momentos memorables, comenzando con la gestión de las visas. Por su edad, el maestro no tenía que estar presente en la embajada; nadie lo sabía y llegaron todos juntos a Bogotá.

—“¿Y este señor qué hace aquí?, lo hubieran dejado en casa, le enviamos la visa allá” —cuenta Jimeno que dijo el oficial.

—¿Quién era “ese señor”? —pregunta Ramayá.

—Tú, papi —responde su hijo Pedro, entre risas.

La entrevista en la embajada no fue menos peculiar.

—El oficial revisaba videos de YouTube mientras me hacía preguntas sobre la música del maestro —recuerda Jimeno, quien contestaba con su característica velocidad al hablar—. Pero me interrumpió: “Pá-sa-me u-no que ha-ble me-nos ca-ri-be-ño”.

Las visas llegaron a tiempo, el mismo día del vuelo. Desde Cartagena tomaron un avión hacia Miami, donde el maestro recibió un reconocimiento especial en el Carnaval organizado por las hermanas Bisbal.

—Le entregaron un súper Congo de Oro —dice Jorge.—. Un éxito total; el maestro dejó huella en todas las presentaciones.

Además de estos reconocimientos, fue homenajeado por el Concejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y Artes Tradicionales (CIOFF Colombia), que lo declaró Patrimonio Vivo de la Cultura Colombiana. Fueron y siguen siendo muchos los honores dedicados a este guardián de las tradiciones musicales del Caribe.

## Mantener viva una memoria a punta de canciones y palabras

EN 2019, LOS DOCTORES DE RAMAYÁ DETERMINARON que este no podía continuar con su actividad musical. Olvidaba las letras, le costaba interpretar la flauta y los demás instrumentos; en las entrevistas se quedaba en blanco y repetía: “no me acuerdo de eso”, hasta que Pedro, Winston o Fernando le tarareaban la letra de una canción y la memoria volvía a vibrar; el ajetreo ya no era lo suyo. Durante el tiempo que estuve en su casa, cantó un par de veces, siguiéndole la cuerda a sus hijos. Para ellos y para Cielo, el diagnóstico fue demoledor.

—Nosotros, como hermanos, nos preguntábamos: ¿qué vamos a hacer ahora? —dice Winston—. Fue un proceso difícil, sobre todo porque su ausencia impactó también los contratos y las presentaciones.

—Era común que nos dijeran: “Ah, pero no está el maestro”. Y, claro, eso afectaba porque nos empezaron a pagar menos. Pero decidimos grabar nuevas canciones, incluir a los mejores milleros y gaiteros, como Jorge Jimeno y Joaquín Pérez, y producir material inédito basado en ideas de mi papá

—explica Pedro, refiriéndose al álbum *La flauta y la gaita son mi universo*, que incluye tres canciones que el maestro nunca tuvo la oportunidad de grabar. Se trata de un esfuerzo por mantener vivo el legado de su padre.

Según Jimeno, después del diagnóstico tuvieron la urgencia de rescatar esa memoria que aparecía, aun en breves momentos de lucidez, así que, una noche de tragos largos, Ramayá les contó todo lo que sabía de sí mismo.

—Estábamos tomando trago. Empezamos a las ocho de la noche y nos acostamos a las seis de la mañana; hasta esa hora nos acompañó el maestro, lúcido, sin tomarse ni un solo trago, enterito; y nos contó... Se acordó de todo... hasta de lo que no había pasado. Se acordó el maestro de tantas cosas. Yo me quedaba impresionado. Mientras más pasaban las horas, yo veía al maestro más joven y con la mente más lúcida —relata Jorge.

—Ha sido un desafío enorme, pero nuestro compromiso es seguir adelante con su música y asegurar que su legado no se pierda —concluye Pedro (hijo).

Antes de terminar la entrevista, sus hijos recuerdan anécdotas, ya no del músico, sino del hombre; no de la leyenda viva que es hoy, sino del padre que los crió. Shirley cuenta que lo poquito que Ramayá aprendió de inglés fue a través del Círculo de Lectores. Por ese medio adquirió cartillas de aprendizaje de la segunda lengua y una enciclopedia medicinal sobre el poder curativo de las plantas. Como sus hijos ahora, Ramayá también conservó el legado de su padre, Miguel Beltrán. La gente le contaba sus dolencias y él les daba curas de hierbas y raíces.

—¿What is your name? —pregunta Winston al maestro.

—My name is Pitter...

Como si de una cómica frase infantil se tratara, los presentes soltamos una carcajada.

Hablar de las canciones favoritas de Pedro Ramayá Beltrán y su familia es adentrarse en un tesoro musical que combina éxitos reconocidos y joyas ocultas que no siempre llegaron a sonar en las emisoras.

—“La rebuscona”, “Déjame quieto” y “el Mico ojón” son de las que más suenan, por su jocosidad y su doble sentido —explica Pedro. —Pero hay muchas otras canciones hermosas que nunca tuvieron tanta difusión.

Mientras tararea el inicio de “La rebuscona”, el maestro Ramayá interrumpe con una pregunta que nos hace reír a todos:

—¿Cómo es “La rebuscona”?

Winston recuerda que, en conversaciones del pasado, con su padre y su hermano mayor, intentaron descifrar los significados detrás de algunas de las canciones menos conocidas, como “La puerca paría” y “Con candela”.

—Hay temas que, aunque no sonaron mucho, tienen historias interesantes detrás. Por ejemplo, “Con candela” parece inspirarse en un recuerdo familiar, pero mi papá siempre decía que, muchas veces, solo buscaba algo que ayudara a la rima.

En medio de la conversación, Shirley menciona una de sus favoritas: “La mona cabellona”. Pedro empieza a recitar la letra con entusiasmo y su padre le sigue:

—“Una noche me empeñé a subir por una loma, de pronto me encontré una mona cabellona. La mona, la mona. Le brillaban sus ojazos en medio de la oscuridad...”

Pedro menciona “Cuando llega el ocaso”, un tema romántico y de una línea melódica más introspectiva.

La conversación va llegando a su fin. Me levanto y les agradezco por recibirme. Justo cuando me dispongo a apagar los micrófonos, el maestro Ramayá dice, en el idioma de los pájaros cumbiamberos, que saben reírse de la vida:

—Hay tantas cosas que uno no sabe... Madre mía, no me acuerdo de nada, ¿verdad? ¡Hasta ahora es que me vengo a enterar de esa vaina! —y suelta una carcajada.

# Entre las montañas se salva la memoria: Blanca Pineda y el patrimonio cultural de Ciudad Bolívar

JAIRO O. HERNÁNDEZ

## La ruanita roja

“CIUDAD BOLÍVAR ES COMO COLOMBIA”, afirma Blanca mientras se manda a la boca el último sorbo de su tinto. “Todo el mundo la reconoce solo por lo malo, pero somos una localidad diversa, de gente trabajadora”. No pierde la fe en ese pedazo de tierra encumbrado en la montaña, con todo y que ha visto cómo, año tras año, la comunidad ha crecido entre la necesidad y el olvido, agobiada por el fantasma de la violencia que no les da un respiro, ni al país ni a la localidad.

Blanca ha presenciado por cincuenta años cómo se transformaron el paisaje, las casas, las haciendas que parieron barrios y los barrios que se juntaron para consolidar la tercera localidad más grande de Bogotá. Llegó a estas tierras cuando solo tenía un día de nacida y, por unos meses, fue la habitante más joven de El Resbalón. Don Ricardo Pineda y doña Ludovina Cuervo, sus padres, llegaron con otras veinte familias a lo que hoy es el barrio Ismael Perdomo y construyeron un rancho de guadua, donde criaron a sus ocho hijos.

Blanca y sus hermanos crecieron jugando entre los trigales y cebadales de la hacienda Santa Rita, en campos dorados que el viento montañoso barría al compás del eco de la tierra herida y del martilleo de hombres cansados. Cada mañana, cuerpos hambrientos subían a encarar un nuevo jornal: la batalla contra la montaña por el pan y por la vida en las canteras.



En una de las salas del Museo de la Ciudad Autoconstruida, Blanca Cecilia Pineda expone la historia de las obras que hacen parte de la colección permanente. Fotografía: Steffany Rodriguez (2024).



Una mañana cualquiera, en medio de la rutina del golpe a la piedra —a la que cariñosamente llamaban “la Monita”—, el dolor se anidó en su pecho. Era el año 66 y, como todos los días, desde las 6:30 a. m. los canteros recorrían el mismo camino hacia el peñasco, la arena y la arcilla. Ella los vio tan desprotegidos e indefensos como naufragos en un mar de tierra. “Ellos subían con sus timbos del guarapo, sus camisas raídas, así, sus gorritos y sus ruanitas”, recuerda Blanca.

La niebla que descendía de la loma se tragaba sus siluetas y pasos. Como si fuera un presentimiento, la imagen de aquellos hombres afligidos pero resignados despertó en la niña una profunda pesadumbre. “Yo no sé por qué hubo tanta tristeza en mí”, confiesa.

Las detonaciones de dinamita para extraer el material del vientre de la montaña ya eran habituales, pero aquella jornada algo salió mal. Blanca aún recuerda los gritos que anunciaron la tragedia: su vecino, Manuel Layton, y otros seis canteros murieron a causa de una explosión. A Manuel, una piedra le atravesó el corazón, fulminándolo de inmediato.

Mientras intentaban auxiliar a los picapedreros aturdidos y recuperar los cuerpos de las víctimas, la Monita supo que no podía hacer la vista gorda ante el dolor humano, ni en ese momento ni después. En ese instante, aún no comprendía que expresaría ese sufrimiento con arte, con cultura y con palabras.

Fue su padre quien sembró en Blanca el amor por las historias. Durante los primeros años de la niña, don Ricardo mataba las horas entre los caminos de las haciendas, contando relatos que cazaba en visitas o recorridos con los habitantes de las montañas, su nuevo hogar. De los Cobos, descendientes de las comunidades muiscas que habitaban el territorio antes de la llegada de los españoles, aprendió las leyendas de los indios aguapucheros; de vecinos que arribaron antes que él, escuchó las primeras memorias de la hacienda El Resbalón. Don Ricardo era un narrador excepcional, lo que lo convirtió en uno de los primeros contadores de historias del territorio. Con sus palabras hacía fluir el río Tunjuelo, y todos sus relatos guardaban el misterio

de la tierra que iba descubriendo. Mientras contaba, levantaba las montañas para que de sus escondites surgieran espectros, brujas o fantasmas. Palabra a palabra, construía cocinas en las que aparecían tunjos o desaparecían cucharas, ollas y otras chucherías que duendes codiciosos se llevaban a sus cuevas.

Esas historias se adueñaron del corazón de Blanca. Desde pequeña, reconoció su valor y las guardó en la memoria con el celo de quien protege un recurso sagrado. Las repetía intentando ser lo más fiel posible a la narrativa de su padre y anhelaba conservarlas en papel. Sin embargo, al principio, registrarlas no fue tan fácil como escucharlas. Para la Monita, aprender el artilugio de la escritura fue una dura batalla contra la adversidad. Siempre sintió el anhelo de estudiar; desde la infancia soñó con ser periodista. Pero, en los años sesenta, la educación no era un derecho, sino un bien costoso, un privilegio del que se podía prescindir.

Blanca nunca se rindió; iba a estudiar a toda costa. Se ponía su ruanita roja y hacía la fila para ingresar a la escuela. Al no estar matriculada, la devolvían. Hacía el camino de vuelta a casa, regando el sendero con lágrimas de frustración. Al día siguiente, volvía, con la ruanita puesta, y emprendía de nuevo el peregrinaje a la escuela para rogar por su sueño. Tras varios intentos, don Ricardo le prohibió la empresa —no más pólvora en gallinazos—; pero ella no se resignaría: así el cielo cayera o las montañas volaran, iba a estudiar.

Una mañana tomó una puntilla oxidada y rasgó el empaque de un bulbo de cemento para conseguir algo en qué escribir. Sentía que la ruanita roja que la abrigaba era una pequeña llama con la que era capaz de enfrentar cualquier dificultad que se cruzara entre ella y su sueño. Esa mañana se coló en la escuela y asistió a su primer día de clase. La profesora Beatriz de Ibargüen se conmovió tanto al ver cómo Blanca rompía con la puntilla el pedazo de cuaderno improvisado, intentando hacer la A, que decidió apoyarla para que estudiara. “No hay felicidad completa”, dicen. Ese día, Blanca consiguió una de sus más grandes victorias, pero:

## **Aparte del dolor físico propio del castigo, su cabecita debía ser un torbellino de emociones encontradas...**

“La muenda fue grave porque desobedecí, me volé de la casa para meterme a la escuela y me clavaron, así, dos horas me agarraban de acá (dice, tocándose los brazos) con un lazo fuerte. Y había un palo, el palo que sostenía la viga que sostenía el tejado. Ahí dos horas, dos horas con las patas colgando. Así como el palo del ahorcado”.

No es fácil imaginar lo que sentía esa pequeña en el momento que colgaba de la viga. Aparte del dolor físico propio del castigo, su cabecita debía ser un torbellino de emociones encontradas: alegría, orgullo, miedo y, sobre todo, determinación.

El palo del ahorcado es un eucalipto que se alza en la cima del Cerro

Seco, en el barrio Potosí. Es el único árbol que sobrevive en ese hábitat de trópico seco y, durante casi un siglo, ha sido un símbolo para los habitantes de la localidad y para los migrantes recibidos por estas montañas. Recibió su nombre a raíz del suicidio de Ernestina, concubina de Pablo Mayorga y madrina de uno de los hijos menores del matrimonio de este con María. La iglesia excomulgó a Ernestina y Pablo cuando, como por arte de magia, María y los hijos de Mayorga se esfumaron y se supo que ellos eran amantes.

Una mañana, Pablo salió a desaguar al eucalipto. Al notar una demora inusual, Ernestina fue a buscarlo y lo encontró muerto, cubierto de rasguños y con heridas, como si hubiera sido atacado por una bestia. La leyenda cuenta que un demonio lo asaltó por haber traicionado a su esposa. Incapaz de soportar el duelo, Ernestina decidió, desesperada, colgarse del mismo árbol en el que había visto morir a su amado, como si sellara un pacto eterno.

Eso fue lo que le contó don Santiago Guzmán, dueño de la carbonera, a Blanca para quitársela de encima. La Monita no perdía oportunidad para recolectar historias. Se iba de correría al interior del territorio en busca de relatos, testimonios y leyendas. Así comenzó el tejido de memorias al que ha dedicado gran parte de su vida. En muchos de los relatos acopiados, el palo del ahorcado ha sido, si

no el protagonista, al menos un personaje relevante; se ha convertido en el símbolo de la comunidad, resiliencia y resistencia que identifica a los vecinos de la localidad.

Muchas personas compartieron sus relatos con Blanca y don Ricardo. Los primeros habitantes del territorio –conocedores de un terreno inexplorado e ignorado por la sociedad bogotana de los años cincuenta– regalaban sus memorias a la Monita y a su padre, ya fuera por insistencia, gusto o cualquier otra razón. Entre ellos se encontraban:

Tomás Molina, hacedor de chicha y cuidandero de ovejas en lo que hoy es la parte alta de Sierra Morena; Merceditas y su hijo, don Fermín, que vivían cerca a la quebrada Santa Rita; “el Copo Cagado” y “el Conejo”, amigos inseparables y borrachos imbatibles; doña Trinidad Cobos, descendiente de los muiscas y matrona de la hacienda Santa Rita hasta su muerte, a los cien años. En medio de las cotidianas penas y alegrías, paladeando un totumo con fermento o una taza de café y a la sazón de esas historias, ellos y otros les dieron más que cuentos, compartieron iguales o similares necesidades y forjaron los lazos de las primeras comunidades que se apropiaron del territorio.

El apoyo mutuo era una ley esencial para sobrellevar los tiempos difíciles que encaraban las primeras familias en las haciendas. Blanca, sus hermanos y vecinos, que también eran familia, aprendieron a ser solidarios para que el hambre no los venciera; respetaban las batallas de los demás, pues en cualquier momento esas luchas podían volverse propias; y se cuidaban mutuamente, conscientes de que la tormenta es más llevadera al calor del abrazo comunitario.

Por ejemplo, Inés de Guerrero, una de las vecinas más cercanas a la familia y fontanera encargada de una de las pilas de la hacienda El Resbalón, alternaba el cuidado de esas aguas con el de los recién nacidos. Como si se tratara de un acuerdo tácito, con la precisión de un relojero, cuando Ludovina daba a luz a un nuevo miembro de la familia, Inés se encargaba de las ollas y otros quehaceres en la casa Pineda Cuervo, y viceversa: cuando Inés estaba encinta, Ludovina asumía las mismas responsabilidades.

“Eran como turnos y era sagrado, o sea, como que se ponían de acuerdo las familias, porque cada año —o cada dos años— nacía un bebé”, afirma Blanca. Las matronas organizaban el cuidado de sus familias teniendo en cuenta el estado de las demás mujeres de la comunidad.

Ese trabajo solidario se replicaba en el interior de los hogares. Cada miembro aportaba algo según su edad y capacidades. Los hijos mayores ayudaban en la crianza de los menores y recogían, en costales, los restos del material de los yacimientos de roca; los padres picaban piedra para el sustento de su prole; y las madres cuidaban a niños, propios y ajenos, cocinaban y se aseguraban de mantener timbos llenos de guarapo para las excursiones de sus maridos a las canteras. Así, entre todos, fueron consolidando la supervivencia, la familia, la vecindad y la comunidad. De ese vínculo colectivo, Blanca fue labrando su futuro.

Determinación y reciprocidad: sin ellas, la Monita no habría llegado tan lejos. Por ejemplo, cuando presentó la prueba para obtener una beca distrital que le permitió terminar sus estudios secundarios. El examen empezaba a las ocho de la mañana, se hacía una pausa para el almuerzo al mediodía y continuaba hasta el final de la tarde. Ese mismo día, el destino quiso que naciera su hermana Patricia; doña Ludovina, en trabajo de parto, no pudo proporcionarle ni almuerzo ni refrigerio para reponer fuerzas. Doña Anita, madre de algunos compañeros de escuela que también buscaban la ayuda educativa, se percató de que Blanca no había probado bocado en todo el día: “A la Monita no le han dado ni una agüita. Venga, mijita, le doy una aguapanela con pan.”

Gracias a Anita, la niña pudo distraer el hambre. Los hijos de la mujer no lograron la beca, pero la Monita sí; “de todas formas, no les gustaba estudiar”, recuerda Blanca.

A ella sí le gustaba estudiar. Disfrutaba al máximo de la escuela y aprovechaba todas las oportunidades que esta le ofrecía. Con sus propios esfuerzos pudo continuar formándose y, a pesar de las carencias, sus calificaciones siempre fueron excepcionales. Pudo cursar el bachillerato gracias a la beca distrital que ganó con amplio mérito, ubicándose en el puesto séptimo entre casi cuatro mil niños postulantes de toda la ciudad. Además, Blanca demostraba un liderazgo innato, tan evidente que logró

inclinar la voluntad de don Ricardo. Desde niña, organizaba eventos, bailes y presentaciones en las chicherías; contaba historias, cantaba canciones y declamaba poemas para un público compuesto por obreros que descargaba su cansancio semanal en totumas rebosantes de chicha. La dulzura de aquella pequeña poeta desmoronaba el corazón de hombres duros, cuyas manos de piedra explotaban en aplausos. Don Ricardo pasaba por las mesas recogiendo los “centavitos” que la Monita, luego, guardaba celosamente bajo su ruanita roja:

“Eso como que me alimentó la parte cultural, la parte artística. Yo le decía a mi hermana que hiciéramos un baile campesino y, cositas así”.

Aún persisten en la memoria de Blanca las noches de los sábados en la chichería de don Fermín. Con apenas seis años y su imprescindible ruanita roja, la niña se paraba frente a canteros y constructores, quienes guardaban silencio para escucharla. De vez en cuando, las manos callosas de los asistentes emergían del fondo de sus ruanas para llevarse a la boca las botellas de cerveza Cabritos y, tras un largo sorbo, resguardarse nuevamente del frío bajo abrigos lanudos o entre los bolsillos de sus pantalones color caqui. Los sombreros reposaban sobre las mesas y, mientras Blanca recitaba, podía ver las palas, los picos y los timbos del guarapo que también descansaban tras la jornada en las montañas. Don Fermín se desplazaba ágilmente entre las mesas, sirviéndose de un carrito que usaba desde niño, cuando perdió la movilidad de las piernas al ser sumergido en el agua helada de la quebrada Santa Rita —un castigo desproporcionado de su madre— por orinarse en la cama.

Gran parte de los insumos creativos de Blanca surgieron de las chicherías: el palo del ahorcado, la escuela, la casa, la vecindad y sus penurias, entre otros. Hoy, fragmentos de esas historias y experiencias hacen parte de sus más de veinte publicaciones. En los libros de su biblioteca itinerante se encuentran, entre otros, *Colcha de mil retazos* y *Mitos y leyendas de Ciudad Bolívar*. Su casa ha sido un espacio clave para salvaguardar el patrimonio cultural de Ciudad Bolívar y, desde sus inicios como un pequeño rancho de guadua en los años cincuenta, también un lugar de acogida.

## Inravisión y Radio Sutatenza, la niña teleguía

BLANCA TIENE EL DON DE SERVIR A LOS DEMÁS. Siempre que ha podido, ha aportado su granito —o su bulto— de arena. Luego de conseguir la beca distrital para concluir sus estudios en la Escuela Remington Camargo, decidió compartir sus recientes conocimientos con la comunidad y se comprometió a enseñar a vecinos, jóvenes y mayores a leer. En los años sesenta, la tasa de analfabetismo en Colombia para personas mayores de 15 años era del 27,1 %. Inravisión (hoy RTVC) y la extinta Radio Sutatenza ayudaban a reducir esa cifra en los rincones del país donde no existía oferta educativa institucional. En veredas, poblados y corregimientos alejados de las capitales departamentales, cientos de personas aprendieron los rudimentos de las letras y los números a través de la radio y, sobre todo, de la televisión.

Blanca y otros niños del barrio fundaron el grupo Las boinas rojas, un colectivo cuyo propósito era ayudar a la comunidad. Cuando llegaron noticias del innovador modelo educativo radial y televisivo, con la ayuda de su vecino Enrique Triviño, mayor de edad que asumió la responsabilidad del proceso, se postularon para ser los primeros teleguías del barrio Ismael Perdomo. Los requisitos eran simples: saber leer y escribir. El grupo se desintegró cuando varias participantes fueron descubiertas por sus padres, infraganti, bailando, ya que en su ardua tarea había más momentos para el baile y las distracciones que para el trabajo comunitario. Sin embargo, no perdieron el estatus de teleguías.

Blanca rememora esos años con ojos brillantes. Es notoria la dicha que sentía —y aún siente— al transmitir el saber que adquirió con esfuerzo en la escuela. Muchas personas se beneficiaron de los procesos de alfabetización en el barrio: no solo adultos, sino también niños que trabajaban en las canteras, cuya labor y pobreza les impedían asistir a la escuela. Se reunían en la casa cural

y escuchaban en la radio las lecciones que Blanca y sus compañeros reforzaban, mientras en la televisión se proyectaban ejercicios y planas que profundizaban los contenidos impartidos. Don Ricardo fue uno de los beneficiarios del programa, al igual que doña Ludovina, quien en casa se convirtió en alumna de su marido.

Estos procesos también ayudaron a fortalecer los lazos en la comunidad. Para Blanca, fueron la semilla de los proyectos de alfabetización que desarrolló en su adultez con las víctimas del conflicto armado y la población vulnerable de la localidad.

“El programa nunca más salió; pero, igual, yo lo he venido retomando a través de la vida, a través de construir escuelas literarias”, afirma, señalando pilas de libros a nuestro alrededor.

Ese material forma parte de la colección de la biblioteca itinerante Baúl de Letras, textos que han contribuido a los procesos de alfabetización de niños y adultos en toda la localidad.

## Ratón de biblioteca, la BLAA

UNO DE LOS LUGARES FAVORITOS DE BLANCA era la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA), ubicada en la calle 11 con carrera 4, en pleno centro de Bogotá, a una cuadra de la Escuela Remington Camargo, que se encontraba un poco más al norte, en la calle doce. Ese lugar fue su refugio durante toda la secundaria. Religiosamente, a las 4:30 p. m., cuando terminaba la jornada escolar, Blanca se dirigía a la Luis Ángel, donde se recogía entre los libros; consultaba los catálogos para hacer los deberes del colegio y, sobre todo, se dejaba cautivar por lecturas variadas que nutrían sus aprendizajes oficiales. Leía todo lo que se le cruzaba en el camino: biología, literatura, arte e historia eran sus temas predilectos; además, le interesaban el periodismo y la vida y obra de autores afamados. Entre páginas descubrió el placer de la lectura y, a menudo, perdía la noción del tiempo, inmersa en cuentos, leyendas y lecciones de escritura. “Yo nunca tuve libros”, recuerda, “pero tenía de mi lado a mi Biblioteca Luis

Ángel Arango". Cuando la noche se volvía inevitable, revisaba el número de página y se obligaba a encumbarse hacia su casa.

Durante sus años en la Escuela Remington Camargo se fueron hilando los dos proyectos de vida más importantes de Blanca: la conservación de la memoria histórica de la localidad y su carrera de escritora. A los quince años debutó en el periodismo en el diario local *El Siglo*. Se enfocó en contar sucesos ocurridos en la comunidad; sus columnas giraban, principalmente, en torno a las víctimas de las canteras y a niños recién nacidos abandonados en las calles. Para ella, lo fundamental eran las personas de su entorno y la forma en que se iba moldeando el territorio en la Bogotá de inicios de los setenta, bajo el influjo de diversas configuraciones de violencia y abandono.

En varias de sus publicaciones, Blanca afirma que algunos barrios de Ciudad Bolívar nacieron enfermos de violencia; es el caso de Cazucá o de Altos de la Estancia. Entre las décadas de los años sesenta y setenta surgió el fenómeno de los tierreros, "las haciendas parieron a los barrios". A medida que esas grandes extensiones fueron abandonadas por sus propietarios, grupos errantes se fueron asentando, primero provenientes de la ciudad y, con el paso de los años, de otras regiones del país.

El caso de la hacienda Cazucá es particularmente singular, ya que, tras ser abandonada, el M-19 intentó repartirla entre quienes la necesitaran; sin embargo, los tierreros tomaron la delantera. Estos últimos llegaron a constituir una organización criminal que, entre otras actividades, realizaba negocios ilegales con haciendas sin dueños conocidos. Comercializaban predios públicos, se apropiaban a la fuerza de predios privados, revendían los lotes en múltiples ocasiones e incluso asesinaban a sus compradores para asegurar la disponibilidad de la propiedad. "La gente no tenía recursos y las parejas recién formadas salían a buscar. Pero no solo ellos: vinieron de Soacha, de todo Bogotá a buscar", declara Blanca, lamentándose por toda la gente que fue estafada y exterminada por los tierreros. La localidad empezó a verse afectada por hechos violentos que reflejaban lo que se vivía a nivel nacional, y la violencia desenfrenada golpeaba a las personas más vulnerables del país.

## Luchar por su libertad

BLANCA SE ENAMORÓ POR PRIMERA VEZ A LOS CATORCE AÑOS. El afortunado depositario de su sentimiento fue Gustavo Hernández, vecino de toda la vida; se habían criado juntos, casi como hermanos. Él nació el 3 de diciembre de 1954 y Blanca el 12 del mismo mes y del mismo año. Crecieron entre las hectáreas de la hacienda El Resbalón: jugaban en los cultivos de trigo, atravesaban trochas, escalaban montañas y se refrescaban en las aguas del río Tunjuelo. Esa camaradería infantil dio un giro inesperado en la adolescencia, y pronto empezaron a gustarse. Don Ricardo, no muy contento, llamaba a Gustavo “el hampón 70” porque este lucía una larga cabellera que hacía suspirar a Blanca.

A los dieciséis años, la Monita se graduó con honores del Colegio Remington Camargo. Una vez culminado el bachillerato, comenzó a trabajar como secretaria en las oficinas de la reconocida marca Pat Primo y en un centro odontológico ubicado en la carrera séptima, en el centro de Bogotá. A pesar de sus múltiples ocupaciones laborales, Blanca seguía ejerciendo con pasión el trabajo comunitario, alternándolo con la escritura y el periodismo. Plasmaba las historias de su barrio en reportajes, en su mayoría de denuncia, y fue así como se familiarizó con los nuevos asentamientos y las comunidades que los habitaban.

Alrededor del palo del ahorcado, lugar de encuentro para compartir relatos y leyendas, Blanca empezó a notar la diversidad que surgía en los barrios. El paisaje también había cambiado: las montañas ya no se veían como antes; con una velocidad inusual, de la tierra brotaban casas de latón o guadua, tan apretujadas que a veces no había espacio para calles o aceras. Desaparecieron la cebada, el trigo y las quebradas; las ovejas que pastaban en las praderas dieron paso a nuevos habitantes y sus prisas. Al ser una excelente observadora, la Monita aprendió a identificar las necesidades de quienes llegaban a esas montañas. Incluso, el eucalipto —en el que algunos afirmaban haber visto a alguien colgando en las madrugadas— empezó a convertirse en un símbolo para los migrantes.

En abril de 1972, la vida de Blanca dio otro giro inesperado: iba a ser madre. En la Colombia de los años setenta, la educación sexual se limitaba a los aspectos biológicos de la reproducción, enmarcados en las rígidas nociones morales del catolicismo. Era común que monjas y sacerdotes se encargaran de estas cátedras en los colegios; la planificación familiar se veía como un tabú y el embarazo fuera del matrimonio, como un pecado del que no se hablaba. La pareja decidió mantener en secreto el embarazo. Blanca se fajaba el vientre y hacía ingentes esfuerzos para disimular las náuseas y otros síntomas, intentando posponer el momento de contarles a sus padres la llegada del nieto. Sin embargo, no hay fecha que no se cumpla ni plazo que no se venza. Gustavo y Blanca reunieron el coraje necesario y finalmente le dieron la noticia a doña Ludovina. Su reacción fue la esperada: furia, impotencia y decepción, traducidas en golpes que Blanca recibió con resignación. El mismo efecto tuvo la noticia en don Ricardo, quien respondió con aún más violencia.

El padre, decepcionado, anunció que, para borrar la mancha del honor familiar, mataría a Blanca. Con el vientre abultado e imposible de ocultar, y para evitar una tragedia, la Monita recogió toda su ropa y se dirigió, junto a doña Ludovina, a la casa de Gustavo. Allí, a regañadientes, la recibió Leonor, la suegra, quien dijo: “Pues será, porque tampoco la podemos dejar en la calle”, según recuerda Blanca. Cuando don Ricardo recuperó la calma, ambas familias zanjaron el asunto: debían casarse. Todos estuvieron de acuerdo, excepto Blanca.

Para la Monita, el matrimonio representaba la renuncia femenina a los sueños y la obligación de dedicarse exclusivamente a la crianza de los niños y al mantenimiento del hogar. No quería aceptar ese sacrificio, pues sabía que podía ser madre y periodista al mismo tiempo; se sentía capaz de cuidar a su hijo mientras seguía trabajando por su comunidad e intuía que podía cumplir su sueño de ser escritora. Sin embargo, en esa situación su opinión era la menos importante: nadie, salvo el párroco —quien, por formalismo, le preguntó antes de impartir su sentenciosa bendición si deseaba casarse— escuchó su rechazo. No lo deseaba, pero tuvo que ceder.

John Alexander Hernández Pineda nació en diciembre, ya al abrigo del hogar recién constituido. Blanca y Gustavo no aguantaron más de tres años de convivencia. Le resultó imposible mantener una decisión tomada en contra de su voluntad; prefirió ser fiel a sí misma y a su visión de mujer libre, independiente, que trabaja para conseguir sus metas. Un hogar tradicional, en el que el esposo provee y la esposa obedece, contradecía por completo sus principios de vida. Se separaron en 1974.

## Entre el barrio y las letras: la Editorial Presencia

ENTRE LOS VEINTE Y LOS TREINTA Y CINCO AÑOS, BLANCA TRABAJÓ como secretaria en diferentes empresas de la ciudad; con la remuneración de este trabajo vivía, mientras que en el barrio trabajaba por amor a su comunidad. Junto a otros vecinos, crearon el colectivo cultural El Resbalón, el primer grupo que recolectó y salvaguardó los relatos que integran la memoria colectiva de los barrios Barlo Vento e Ismael Perdomo. También organizaron festivales de la chicha y ollas comunitarias para que los habitantes compartieran y fortalecieran lazos. Estas actividades confirmaron lo que Blanca había intuido desde niña: la memoria tiene un enorme poder sanador.

La mayoría de los nuevos habitantes y viajeros que empezaron a llegar a los barrios de Ciudad Bolívar —y a poblar los terrenos de lo que en otro tiempo fueron las haciendas Casa Blanca, La Carbonera, la ya nombrada Santa Rita y El Resbalón— lo hicieron desplazados por la violencia bipartidista. En la narrativa de sus historias, en las coincidencias de sus muertes, en la desafortunada sincronía de sus escapes nocturnos junto a los niños en rastra y en otras convergencias, la palabra ocupaba un lugar protagónico. Ante la falta de atención psicosocial, los relatos de dolor se volvieron terapéuticos, ayudaban a recordar, reconocer, aceptar y comprender para sanar. En ese contexto, había muchas oportunidades de servir: los niños debían aprender a leer y a escribir, y las mujeres



↑

En la Casa de la Cultura de Ciudad Bolívar. A la izquierda, Luz Marina Ramírez (documentalista); en el centro, Astrid Burgos (líderesa social), y a la derecha, Blanca Cecilia Pineda.

Fotografía: Steffany Rodríguez (2024).

necesitaban transitar duelos y superar momentos traumáticos. A partir de las carencias identificadas, Blanca empezó a sembrar las semillas que, años después, florecieron en el museo itinerante El Resbalón y en la biblioteca itinerante Baúl de Letras.

A sus veintiocho años, Blanca empezó a trabajar en la Editorial Presencia, especializada en la publicación de literatura e historia, dirigida por José Antonio Umaña Carrizosa y ubicada en la calle 23 con carrera 25, entre los barrios Samper Mendoza y Santafé. Para ella, conocer a la familia Umaña Carrizosa fue un maravilloso regalo de la vida, especialmente en cuanto a su formación como lectora y escritora. “Ellos tienen mucha historia en Bogotá, de grandes historiadores, de grandes personajes”, recuerda. Además de ser ampliamente reconocidos en el ámbito cultural bogotano, los Umaña se destacaban por su generosidad y humildad, pues nunca menospreciaban a alguien por su estrato social o lugar de procedencia. Blanca guarda con cariño el recuerdo de José Antonio Umaña, a quien describe como una persona amable, culta y con un buen sentido del humor. Esta oportunidad también le permitió compartir y dialogar con reconocidos autores de la literatura colombiana y bogotana que publicaban en la editorial, lo que afinó su ojo de lectora crítica.

En la Editorial Presencia se volvió a enamorar, no solo del ambiente y del lugar; allí conoció a quien sería su segunda pareja. Siguiendo los preceptos de la sabiduría popular —“aunque a Gustavo lo quiso más, a José Luis Sánchez lo quiso mejor”—, ella encontró en José Luis un compañero distinto. Él era el prensista de la editorial; en sus manos, los libros editados tomaban forma y, gracias a su trabajo, los tirajes llegaban a las librerías del Centro y Chapinero. Además, alternaba la encuadernación con la construcción de obras de infraestructura. Al momento de conocerse, él trabajaba en una cabaña de la familia Umaña en el municipio de La Calera.

A sus treinta y un años, Blanca tuvo su primer hijo con José Luis: Maicol Joss Sánchez Pineda. A diferencia de su embarazo anterior, en esta ocasión se sentía una mujer madura, cuya decisión de ser madre era libre y autónoma. Desde el primer instante, Maicol se convirtió en la luz de los ojos de la madre ilusionada, que se imaginaba enseñándole a leer y transmitiéndole el amor por la memoria y el interés por las historias del barrio. Lo veía empoderado, capaz de liderar los numerosos proyectos que ella tenía en mente. Lo amamantaba y lo arrullaba con las canciones de cuna que había aprendido de

sus padres y de los campesinos que llegaron a habitar estas montañas. Sin embargo, la serenidad de ese canto alegre fue abruptamente embestida por la fatalidad.

Después de un viaje a Puerto Lleras, Maicol desarrolló una neumonía que le arrebató la vida a los diez meses de nacido. “Fueron las aguas de una laguna encantada las que se llevaron a mi hijo”, afirma Blanca, y añade que “era un niño sobrenatural. Él me hablaba en otras lenguas, se me aparecía en sueños, profetizándome lo que iba a pasar. Al otro día que él murió, se me apareció en un sueño y me decía: «Mamá, ¿por qué me abandonaste?»” El duelo se prolongó durante diez años; aún hoy, quedan marcas imborrables de esa desolación. Las palabras se quedan cortas para describir lo que significa para una madre el dolor de perder un hijo. De un momento a otro, el mundo perdió el suelo y ella cayó en una tristeza profunda.

## **Jean Pool Stiven y Elías: destellos de sanación y dolor**

JEAN POOL STIVEN, SU TERCER HIJO, llegó como un bálsamo reparador para cuidar y abrazar a la madre devastada. Hoy, él apoya los procesos comunitarios que lidera Blanca. Con la biblioteca itinerante a sus espaldas, Jean recorre la localidad llevando libros a niños desplazados por la violencia o en situación de vulnerabilidad. Juntos, planean y redactan propuestas para que miles de mujeres en Colombia encuentren espacios donde curar las heridas abiertas por el conflicto armado o el machismo. “Ese es el poder para sanar de la memoria, mientras se recuerdan, las cosas se superan”, declara Blanca.

Es difícil comprender por qué la vida repite pruebas y dolores. A Elías, el cuarto hijo de Blanca, murió cuando su corazón falló durante el parto, luego de las convulsiones sufridas por la madre a causa de una infección en el saco amniótico que compartían a través del cordón umbilical. La Monita

encontró en la escritura la forma de sobrellevar la muerte de sus hijos, volcándose al trabajo comunitario y narrando los sucesos de los barrios para que el sufrimiento no la devorara. Conoce la catarsis de la escritura, pues de los golpes que le ha dado la vida han brotado una veintena de libros.

En esos años, la localidad crecía de manera exponencial a medida que se recrudecía la violencia en el país. Las familias desplazadas por el conflicto interno se ubicaban en sectores sin acceso a agua potable, electricidad o alcantarillado. Durante años, los gobiernos ignoraron las precarias condiciones que enfrentaban muchos habitantes de Ciudad Bolívar. La elevada mortalidad infantil era solo uno de los indicadores que evidenciaban la alarmante situación sanitaria en la localidad 19. Estas preocupaciones se convirtieron en sus temas de escritura y en una vía para evadir sus propios sufrimientos.

## La década de los noventa

DESDE FINALES DE LOS AÑOS OCHENTA se perpetraban en Bogotá las llamadas “limpiezas sociales”, eufemismo para describir el homicidio sistemático de muchachos pobres de la ciudad. El 25 de julio de 1992 se recuerda como un día que marcó profundamente a los habitantes de la localidad: durante la madrugada, en el barrio Juan Pablo II, un grupo de civiles armados asesinó a varios jóvenes, a una persona mayor y a una familia completa —integrada por el padre, la madre embarazada y una niña—. También se reportaron varios heridos a causa de los disparos indiscriminados en medio de la huida. Aún no se ha establecido el número exacto de víctimas de la masacre, ni se han esclarecido completamente los hechos; las familias de las víctimas no han sido reparadas y los testigos todavía tienen miedo de posibles represalias.

La década de los noventa fue un periodo difícil en la historia colombiana. Los conflictos entre grupos armados ilegales, el ejército y el narcotráfico por el control territorial generaron un éxodo de campesinos, indígenas, mujeres y niños, quienes perdieron absolutamente todo, incluso el arraigo a su tierra y su estilo



↑

Fotografía del archivo personal de Blanca Cecilia Pineda tomada por Jean Pool Sánchez (2018) para la Beca Parques para Todos.

de vida. Ciudad Bolívar acogió al 35,3 % de los desplazados por la violencia que llegaron a Bogotá. Diferentes culturas, lenguas, saberes ancestrales, pensamientos políticos y prácticas artesanales tuvieron que aprender a convivir en las calles de la localidad.

La defensa de los derechos de las personas de Ciudad Bolívar se convirtió en una prioridad para Blanca. Creó colectivos para organizar a la gente y gestionó vínculos con entidades afines a su propósito. En esos años, contó con el apoyo de la Defensoría del Pueblo y del Comité Nacional de

Derechos Humanos, principalmente, para identificar a las poblaciones de la localidad en situación de vulnerabilidad. Blanca recorría los barrios y, como punzadas en el pecho, sentía las precarias condiciones de vida de sus habitantes. “Alguna vez nos hicieron un plan para buscar a las familias en los riscos más profundos; pero una miseria, estaban cubiertos solo con tela o plásticos”, recuerda.

Gracias a sus esfuerzos y al trabajo conjunto con estas instituciones, una vez se identificó y sistematizó la información de la población registrada, se consolidó una base de datos de víctimas de desplazamiento forzoso y se logró generar un plan de acción. Gran parte del trabajo implementado ponía la memoria en el centro, partiendo de la idea de que la validación del conocimiento del otro y la apreciación de sus raíces fortalecen la autoestima y crean un espacio seguro para abordar hechos traumáticos. Esto orientó las acciones hacia la protección de los saberes de los miembros de los trescientos pueblos que llegaron a Ciudad Bolívar, como una estrategia para sanar. Los encuentros y festivales de memoria se realizaron en numerosas ocasiones en el palo del ahorcado, consolidando el viejo eucalipto como un elemento simbólico de los nuevos comienzos de estas gentes.

Sin embargo, aunque útil para procesar la herida del desarraigo, esta estrategia seguía siendo insuficiente para resolver la falta de servicios públicos, la ausencia de ofertas educativa y sanitaria, las altas tasas de mortalidad infantil y las múltiples consecuencias del hambre y el desamparo. Estos problemas afectaban, en su mayoría, directamente a niños y adolescentes: los primeros sobrevivían solos al interior de sus covachas y los segundos intentaban enfrentar las calles con el respaldo de sus propias tribus. Ante este panorama, y a medida que se fortalecía el reconocimiento de derechos y la participación de los habitantes en los trabajos de memoria, el descontento de la población aumentó. Los colectivos que buscaban reivindicar las garantías fundamentales para todos en el territorio, tras una decisión conjunta, se abrieron a medidas de hecho.

Como cuando a Manuel Leyton una piedra le atravesó el corazón, a las cuatro de la mañana del 11 de octubre de 1993, un estallido despertó a los habitantes de Ciudad Bolívar. No era dinamita de

# Como cuando a Manuel Leyton una piedra le atravesó el corazón, a las cuatro de la mañana del 11 de octubre de 1993, un estallido despertó a los habitantes de Ciudad Bolívar.

con raíces en la tradición rural, estaba llegando a la ciudad, y los enfrentamientos entre las AUC y los grupos guerrilleros se extendieron por barrios y localidades. Blanca no se amilanó; blindó su lucha bajo la carpeta de la primera Mesa Distrital de Población Desplazada. Junto a este comité de participación, se inició la generación de una política pública que garantizara el acceso a la educación y a los servicios de salud para las víctimas del desplazamiento forzado.

Sin embargo, tras cinco años de trabajo en esta mesa técnica, Blanca decidió retirarse, pues percibía que los procesos se estaban estancando y prefirió continuar de manera independiente su labor con la comunidad. Hoy, la Monita evalúa positivamente esa determinación y considera que fue en ese año (1998)

las canteras, sino los primeros voladores que anuncianaban el Paro Cívico del 93. A Blanca no la envolvía la tristeza del pasado; ahora, como a los demás, la embargaba un sentimiento de indignación y una sobrecogedora necesidad de justicia. Los pobladores salieron a las calles y se unieron en una sola voz para dejarle claro al gobierno que no tolerarían más la indiferencia ante su sufrimiento. Colectivos juveniles, movimientos de madres cabeza de familia, defensores de derechos humanos y Juntas de Acción Comunal bloquearon vías, pusieron en jaque la movilidad de la ciudad y llamaron la atención de los medios. Blanca admite que “el corazón del paro eran los comunales. Nosotros, los líderes, íbamos alrededor, pero los comunales fueron los que hicieron grandes cosas”. Sin embargo, fue la unión de todas las fuerzas sociales de la localidad lo que empezó a movilizar el cambio.

La década de los noventa no solo trajo ese germe de cambio orientado al reconocimiento de los derechos de la población desplazada en Ciudad Bolívar; además, en la localidad se presentó otro actor del conflicto armado: las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). La guerra,

cuando su gestión y los procesos que lideraba para salvaguardar el patrimonio inmaterial de los habitantes de Ciudad Bolívar se fortalecieron. Sus talleres tuvieron una amplia acogida y, a medida que aumentaban los participantes, su trabajo con las víctimas del conflicto armado y la población desplazada se hizo más notorio. Invirtió mayor energía en la alfabetización y en los semilleros literarios, enfocándose en el reconocimiento de derechos culturales, en la protección de los saberes indígenas y en la validación jurídica de las víctimas. Todo ello lo realizó a través de la palabra, poniendo a la gente a contar y a escribir.

Ese mismo año le trajo a Blanca uno de sus primeros reconocimientos como escritora. El Departamento Administrativo de Acción Comunal abrió convocatoria para el segundo concurso de historias barriales y veredales “Bogotá, historia común”. A pesar de las dificultades que tuvo que sortear para participar, la Monita se hizo acreedora de una de las ocho menciones de honor. El orgullo no le cabía en el pecho, entre otras cosas, porque recibió la condecoración en su amada Biblioteca Luis Ángel Arango.

Eran tiempos aciagos. Blanca atravesaba una difícil situación económica, y la mayoría de su trabajo comunitario no era remunerado. Fue gracias a un amigo que trabajaba en Inravisión que pudo imprimir los tres paquetes del texto que presentó al concurso. “Si llega mi jefe, yo no le entrego nada”, le advirtió su amigo, preocupado. “Hágale a ver, hasta donde alcance”, replicó ella. Como si al nombrarlo lo hubiera convocado, llegó el jefe. “Llévese esa mierda, llévesela, porque, si no, me echan”, insistió el amigo aterrorizado. Blanca salió del edificio bajo un torrencial aguacero capitalino, pero con los tres paquetes de impresiones en mano. Tuvo que recorrer varios kilómetros a pie para llegar a la Planta de Acción Comunal, pues no contaba con recursos para el transporte. Al llegar, le anunciaron que el concurso ya se había cerrado. Tal vez su cara de frustración, su voz jadeante, su mirada al borde del llanto o la imagen de una mujer emparramada que apretaba contra sí tres paquetes de papeles para protegerlos sin éxito de la lluvia, —o tal vez todo eso junto— commovió a la organización del concurso. Le permitieron participar, dejando constancia de la recepción tardía en un acta aprobada por los jurados. *Historias en sepia y negro* forma parte de la colección homónima que fue publicada en diciembre de 1998.

## Un nuevo milenio

LOS AÑOS 2000 LE TRAJERON A BLANCA grandes retos en su liderazgo social, en la defensa de los derechos humanos y en la protección del patrimonio cultural de Ciudad Bolívar. Los procesos de alfabetización que desarrollaba comenzaron a ampliar su cobertura y, según calcula, alrededor de cuatrocientas familias se vieron beneficiadas. Trabajar con esa cantidad de participantes era una tarea titánica que le demandaba la mayor parte de su tiempo. Además, la Defensoría del Pueblo auspició su participación en varios diplomados de derecho humanitario en la Universidad Nacional de Colombia. Mucho por hacer y pocas horas para lograrlo.

A medida que desarrollaba su trabajo comunitario, sin esperarlo, crecía también el reconocimiento de Blanca. Ayudar a las mujeres víctimas del conflicto armado por medio de la palabra y la escucha le permitió desarrollar diversas estrategias de apoyo psicosocial que cambiaban vidas. Poco a poco, y con los mitos y leyendas de la localidad, los encuentros en el palo del ahorcado y las historias de los barrios recogidas en la Colcha de mil retazos, Blanca aportaba a la reconciliación de los miembros de las comunidades. Sin embargo, en Colombia el conflicto armado no daba tregua; al contrario, escalaba rápidamente. El fortalecimiento de las autodefensas, las fallidas negociaciones de paz entre el gobierno Pastrana y las FARC-EP, y la lucha de los carteles del narcotráfico por el control de las rutas de comercio para traficar drogas, entre otros hechos, recrudecieron la crisis de derechos humanos y afectaron a lugares que concentraban gran parte de la población en situación de vulnerabilidad extrema, como Ciudad Bolívar.

El reconocimiento de su trabajo convirtió a Blanca en una figura notoria, tanto en el interior de las comunidades como a nivel regional, lo que la convirtió en objeto de amenazas por parte de los “amigos de la guerra”. Esto no mermó sus propósitos. Junto con Carlos Gualteros y otros ciudadanos, participó en una acción de tutela que obligó al Estado, mediante la sentencia T-025, a adoptar medidas para garantizar los

derechos de los colombianos que se vieron obligados a abandonar sus tierras por el conflicto armado. Dicha sentencia constituyó la base de la Ley 1448 de 2011, que regula la atención y reparación de las víctimas del desplazamiento forzado en el país.

Las primeras amenazas llegaron en forma de panfletos firmados por el Ejército de Liberación Nacional, que, desde la distancia, buscaban coaccionarla. La recepción de esas intimidaciones se volvió cotidiana. Con la llegada de más actores del conflicto a la localidad, comenzaron a hostigarla de frente, enviando a personas para amenazarla y a sus seres queridos. Blanca recuerda la mañana de la conmemoración del Día del Campesino, una celebración para reconocer la importancia de los trabajadores del campo para las ciudades y el país. Junto a una bailarina que iba a participar en el evento, recibió un mensaje que decía:

*Mire a los que tenemos cachucha roja; si sigue hablando de derechos humanos, la azotamos, le damos piso.*

Blanca respondió:

*Hermanito, lo dejé cantando, ahí le dejo la chichita.*

Ante esta amenaza, decidió cancelar el evento para evitar poner en riesgo la vida de los asistentes.

Por más que recibiera presiones y, a pesar de ver a personas armadas merodeando por el barrio Perdomo en varias ocasiones, Blanca no desistió. En la localidad circulaba una lista con los nombres de personas declaradas objetivo militar y, los fines de semana, se reportaban hallazgos de diez, veinte o incluso treinta cadáveres en Ciudad Bolívar, en su mayoría, de muchachos de la ciudad. Las ejecuciones extrajudiciales, mal llamadas “falsos positivos” —según los hallazgos de las investigaciones realizadas por la JEP (Jurisdicción Especial para la Paz)— respondían a una estrategia de las Fuerzas Militares para aumentar las cifras de bajas de guerrilleros en combate. Los jóvenes eran fichados, se les ofrecía trabajo y, una vez que mordían el anzuelo, eran transportados a poblaciones rurales y asesinados.

El tono de las amenazas se volvió cada vez más fiero; en uno de los últimos panfletos que recibió, la citaban en el barrio Mochuelo a una reunión a la que debía asistir junto a todos los líderes sociales de la localidad que conociera. Esa amenaza fue la alarma que movilizó a la Defensoría del Pueblo, la cual gestionó la reubicación de Blanca, alejándola del barrio Perdomo.

Blanca vivió en nueve casas de diferentes barrios de Bogotá y municipios aledaños. Sin embargo, cada vez que arribaba a un lugar de resguardo, un perseguidor la seguía, acechándola, y los vecinos temporales empezaban a interrogarla; así, vivió en carne propia el rol de víctima del conflicto armado. Con dolor y resignación, tuvo que aceptar el exilio. Los países que le ofrecieron refugio fueron Argentina, Paraguay, Uruguay, Canadá y Chile. Eligió este último por ser la tierra de uno de sus poetas favoritos, Pablo Neruda.

## Chile, un segundo hogar

BLANCA LLEGÓ A CHILE EN PLENO INVIERNO AUSTRAL. “Se me congelaba la cara cuando salía a la calle”, cuenta entre risas. Los primeros años en el exilio fueron los más duros. Aunque contó con la compañía de su hijo Jean Pool, el proceso de adaptación no fue fácil: tuvieron que empezar de cero en una tierra ajena. “Uno no se acomoda ni a la cultura, ni a los lenguajes, ni a la comida, a nada. Entonces, uno solo es llorar, ve los fantasmas de las mujeres, porque yo aquí dejé organizaciones con dos mil mujeres. Yo —o sea, las dejé botadas— me sentía culpable y yo veía que ellas, con pañuelos blancos, me hacían así. O sea, eran pesadillas”. Los recuerdos de su gente incrementaban la pena. Comparaba los hoteles, que les sirvieron de hogar temporal, con su casa en el Perdomo y, a pesar de los lujos, prefería el calor de su comunidad.

Para hacer frente a ese duelo por su país, desde la tierra de Neruda, Blanca empezó a trabajar por los derechos humanos de sus compatriotas. “En Chile logré hacer más cosas de las que pude hacer

acá en Colombia en derechos humanos”, dice con orgullo. Sabe que, sin importar en qué parte del mundo se encuentre, mientras tenga vida, aportará para el bienestar de los demás. Junto a Amnistía Internacional, promovió la Ley de Víctimas de Trata, que protegía a más de seiscientas mujeres colombianas que ejercían la prostitución contra su voluntad en Chile. También trabajó en la promulgación de la Ley de Refugio, la cual transformó el estatus de la nación austral, pasando de ser un país de acogida a convertirse en un país de refugio para los colombianos.

El amor por las letras y la escritura la llevó a frecuentar la Casa del Escritor. Al principio, otros visitantes la veían con recelo, pensando que era una guerrillera o una paramilitar acogida por el gobierno chileno. Sin embargo, pronto surgieron amistades con otros escritores y escritoras que también habían padecido el exilio, y de esas nuevas relaciones derivaron alianzas. Organizó recitales de poesía en las plazas de la ciudad, en los que participaban autoras de diferentes países de América Latina; en esos encuentros se consolidó la publicación *Memoria viva*, realizada de manera conjunta en Chile y Colombia. Dio a conocer su obra en la tierra del cobre, mientras que sus nuevas colegas publicaron en el país cafetero. Además, estableció vínculos con la Universidad de Chile y colaboró en siete investigaciones sobre el conflicto armado y la defensa de los derechos patrimoniales de los pueblos indígenas.

Compartir con los mapuches y entender su visión del mundo es, tal vez, uno de los logros personales que Blanca recuerda con más cariño. “La memoria y los saberes ancestrales deben ser protegidos a toda costa en el mundo entero, y el primer paso es conocerlos, entenderlos”, afirma. Pero las intervenciones de Blanca trascendieron lo artístico, lo académico, lo cultural y lo jurídico, llegando incluso a escenarios agrarios. En procesos campesinos en Ciudad Bolívar, había aprendido de su hijo John a fabricar fertilizantes orgánicos, que fueron implementados con éxito en la agricultura chilena y contribuyeron a la transición hacia el uso de sustancias menos nocivas para la salud en la ruralidad austral.

La adaptación en Chile parecía consumada; todo apuntaba a que el destino le depararía grandes logros en su patria adoptiva. Sin embargo, el terremoto de 8,8 grados en la escala de Richter,

ocurrido el sábado 27 de febrero de 2010, la obligó a regresar. Le partió el corazón ver en las pantallas de televisión a sus nietos, Nicolás y Dayán —dos de sus grandes amores— llorando en los noticieros colombianos ante la inminente desgracia, pues se temía que su abuela hubiera fallecido en el sismo. Durante esos terribles días, Blanca se sumió en una confusión impenetrable. La comunicación se volvió imposible e irrecuperable en cuestión de horas, debido a las constantes y violentas réplicas que hacían desplomarse las estructuras como piezas de dominó. La embajada de Colombia logró establecer contacto con todos los refugiados, y la opción más sensata fue regresar a su tierra natal. Blanca y más de doscientos pasajeros retornaron durante los primeros días de marzo de 2010.

## Volver

EN LA MEMORIA DE BLANCA PERSISTE VÍVIDAMENTE el sentimiento agridulce de su retorno. Por un lado, sintió alegría al volver a ver las montañas de Ciudad Bolívar, consciente de la experiencia y los nuevos conocimientos recolectados en Chile, con los que podía enriquecer los procesos que quedaron en vilo en su país de origen. Por otro lado, la desorientación al regresar con las manos vacías, sin certezas de seguridad y sin un trabajo fijo. Todos estos pensamientos generaban en ella una intensa incertidumbre, y la ansiedad que desencadenó una depresión.

Los meses que siguieron la obligaron a ser precavida; era menester mantener un perfil bajo. Aunque algunos actores del conflicto habían cambiado, su vida aún podía estar en riesgo, ya que sus perseguidores seguían presentes en la zona. El temor por su integridad, esa sensación olvidada durante sus años en Chile, regresó para acompañarla en las calles mientras intentaba retomar los procesos que había tenido que detener para salvarse.

Durante las elecciones presidenciales de 2010, en el puesto de votación en el que estaba inscrita, Blanca se volvió a cruzar con uno de sus antiguos coaccionadores; el riesgo seguía latente. Al enterarse,

su hijo John decidió sacarla nuevamente del barrio, y en esa ocasión, Valledupar fue la tierra que la acogió.

Lo que se hereda no se hurta. Su nieto Nicolás lleva en la sangre la capacidad de liderazgo de su abuela; a sus trece años ya era presidente de la Junta de Acción Comunal de un barrio de tres mil habitantes en las tierras del río Guatapurí. Con el apoyo de su familia, Blanca comenzó a liderar procesos reivindicativos para las mujeres de esos territorios y, con el respaldo de mil doscientas ciudadanas, lograron constituir por decreto el Consejo Consultivo de Mujeres en Valledupar. Desde la comunidad Kankuama, aprendió a apreciar la solidaridad genuina con la que se apoyan y la forma en que comparten su conocimiento por el bien común:

“Esos saberes de las mujeres que hemos aprendido, esa sabiduría de la cultura culinaria, por ejemplo, esa sabiduría del tejido, esos saberes ancestrales y campesinos que hay en todos los territorios, son diferentes formas de hacer la cotidianidad.”

Cada experiencia comunitaria fortaleció a Blanca. A cambio, ella luchaba por salvaguardar conocimientos; uno de sus grandes temores era la pérdida de saberes, la desaparición de las culturas, auspiciada por una globalización que aparta a las nuevas generaciones de su historia, de sus raíces. Cuando regresó a Bogotá, la Monita era una lideresa mucho más madura; reunió todo su valor para continuar sus procesos sin dejarse amedrentar por las amenazas y, en 2014, inició La Carpa Literaria, una de las dinámicas que más ha beneficiado a la población infantil de la localidad. Jean Pool y Blanca llegaban a Altos de la Estancia, El Ensueño y a algunos sectores de Santa Bibiana para crear espacios de esparcimiento en torno a la literatura; junto a la biblioteca itinerante Baúl de Letras, también promovían espacios de alfabetización para personas mayores.

Durante esos años, se sumaron amistades entrañables, como la de Luz Marina Ramírez, gestora del patrimonio cultural de Ciudad Bolívar a través de los medios audiovisuales. Se conocieron en uno de los festivales de memoria y, de inmediato, supieron que podían desarrollar proyectos juntas.



↑

Proyecto Diálogos de la Memoria y la Paz.  
Fotografía: Jean Pool Sánchez (2015).  
Archivo personal Blanca Cecilia Pineda.

Blanca aportó su conocimiento histórico sobre el territorio, mientras Luz contribuyó con el registro fotográfico y audiovisual que revela los cambios en la localidad y evidencia hechos y protagonistas de los barrios.

Astrid Bustos, otra gran amiga de Blanca, se convirtió en su soporte en los procesos que lidera con las personas mayores de la localidad. Juntas organizan recorridos patrimoniales en distintas zonas, tanto rurales como urbanas, de Ciudad Bolívar. Astrid, directora de

una asociación de personas mayores, ha atestiguado cómo los procesos de Blanca se fortalecen y van sumando participantes. En conjunto, realizaron la “Colcha de los retazos”, un proceso de rescate del patrimonio cultural en el que intervinieron mujeres y personas de la tercera edad que conocen a profundidad el territorio.

Por otro lado, con los Costureros para la Memoria, cientos de mujeres han encontrado espacios de resistencia en los que el tejido de arpillerías —una artesanía chilena que Blanca aprendió en el exilio— genera procesos de sanación. Mientras sus manos dan color y forma a la tela, estas mujeres escuchan y comparten sus experiencias de vida. Blanca ha colaborado en la publicación de recetarios y manuales sobre el uso de plantas medicinales y aceites esenciales, fruto de su trabajo con portadoras de conocimientos ancestrales.

El trabajo de Blanca se ha reflejado, entre otras cosas, en la transformación del imaginario colectivo de la localidad. El mensaje que transmite resuena en las calles y en los corazones de Ciudad Bolívar: “Primero, debemos reconciliarnos con nosotros mismos para poder tener acuerdos sociales con nuestras comunidades, desde el amor”.

De esa manera, ha incidido radicalmente en la percepción que los habitantes tenían de los pueblos indígenas que llegaron como víctimas del desplazamiento forzado. “Cuando empezaron a llegar, todo mundo los ignoraba o los odiaba”, recuerda Blanca, y hoy, aliviada, afirma que ahora son valorados y sus creencias son respetadas por sus vecinos. Además, el turismo comunitario que la lideresa promueve alrededor del patrimonio cultural de la localidad ha generado empleo y ha fortalecido negocios que representan el sustento de varias familias del sector.

## El mayor logro: el palo del ahorcado es patrimonio cultural de Bogotá

BLANCA Y EL PALO DEL AHORCADO COMPARTEN UNA AMISTAD ANTIGUA. Desde que don Santiago Guzmán le relató los sucesos sobrenaturales acontecidos en el eucalipto, ella se encargó de resaltar su papel como símbolo representativo de Ciudad Bolívar. A su vez, el árbol ofreció generosamente su cobijo, su tronco resinoso y su aroma —fresco y penetrante, con notas mentoladas— para los encuentros comunitarios que se desarrollaron a su sombra. El palo del ahorcado ayudó a parir historias. Por ello, durante décadas, Blanca tocó todas las puertas que pudo para que el distrito reconociera al tronco frondoso —que a la distancia señala el valor del Cerro Seco— y, cuando quisieron talarlo, lo defendió a capa y espada. Otro propósito cumplido: el 15 de octubre de 2023, el palo se engalanó para recibir su reconocimiento como Bien de Interés Cultural del ámbito distrital. Aunque la Monita no pudo asistir a la ceremonia, se consuela con el hecho de haber alcanzado uno de los objetivos más importantes de su vida.

A futuro, Blanca se imagina cultivando el campo y escribiendo la segunda parte de *Colcha de mil retazos*. Se siente tranquila, pues sabe que sus hijos y sus nietos seguirán protegiendo el patrimonio cultural y ayudando a quienes lo necesiten, sin importar dónde se encuentren. Ese es el legado más grande que ha dejado: una familia cuyos miembros comprenden que una vida digna para todos es el bien más valioso que una sociedad puede tener. Su trabajo ha dado frutos; Blanca sembró una semilla que, sin duda, florecerá en el territorio. Y, cuando muera, para cerrar el pacto, espera que sus cenizas nutran las raíces del palo del ahorcado.





MiCASA es un banco de pensamiento en el que se sientan a meditar los sabios chamanes. MiCASA es un oso hormiguero glotón. MiCASA es un atril para leer cualquier libro. MiCASA es tu casa y la suya y la nuestra.

MiCASA es el lugar en donde caben las historias, relatos y memorias de todo un país.

**MiCASA** es el sello editorial del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.

*Premio Nacional Vida y Obra 2023* se terminó en septiembre de 2025 y hace parte de la apuesta del Gobierno del Cambio por la protección del patrimonio artístico nacional.

Para su elaboración se usaron tipos Cormorant y Montserrat.

La impresión de esta publicación fue realizada por la Imprenta Nacional de Colombia utilizando tintas formuladas con base en aceite de soya, consideradas más respetuosas con el medio ambiente. Los papeles utilizados están fabricados a partir de fibras alternativas (no maderables), como el bagazo de caña de azúcar, los cuales son biodegradables, reciclables, inodoros e inocuos. Además, se emplearon planchas para la impresión offset destacadas por su capacidad para reducir el consumo de agua y productos químicos durante el proceso. Estas decisiones reflejan el firme compromiso de la Imprenta Nacional con la adopción de prácticas responsables y ecológicas en la industria de la impresión en Colombia, contribuyendo activamente a la preservación del medio ambiente.



[www.imprenta.gov.co](http://www.imprenta.gov.co)

PBX (0571) 457 80 00

Carrera 66 No. 24-09

Bogotá, D. C., Colombia

Premio Nacional

# Vida y Obra 20 23

Pedro Beltrán

Lucy Bolaños

Luis Carlos Figueroa

Blanca Pineda

*Las vidas de estas colombianas nos harán recorrer barrios, campos y ciudades; nos permitirán sentir, a pesar de la lejanía en el tiempo, el eco de las victorias de quienes las antecedieron, y reconocer lugares y nombres inscritos en cada uno de sus logros. Descubriremos que, a pesar de no haberse conocido entre ellas, comparten rasgos que las conectaron: infancias inquietas, una constante actitud de observación y escucha a los mayores, una disciplina férrea, la generosidad y entrega en cada uno de sus actos, la capacidad de resiliencia en medio de adversidades y dolores, y especialmente, una modestia que las conectó de forma natural con públicos y aprendices, y con mucha gente a la que defendieron.*



Culturas

