

**ANÁLISIS DEL PAPEL DE LA DANZA EN EL DESARROLLO DE
ESCENARIOS Y PRÁCTICAS CULTURALES MUSICALES EN SANTIAGO
DE CALI, A PARTIR DE LA HISTORIA DE VIDA DE LARISSA
SANCLEMENTE**

PAULA JIMENA SALAZAR VÁSQUEZ

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE OCCIDENTE
FACULTAD DE COMUNICACIÓN
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
PROGRAMA COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO
SANTIAGO DE CALI
2007**

**ANÁLISIS DEL PAPEL DE LA DANZA EN EL DESARROLLO DE
ESCENARIOS Y PRÁCTICAS CULTURALES MUSICALES EN SANTIAGO
DE CALI, A PARTIR DE LA HISTORIA DE VIDA DE LARISSA
SANCLEMENTE**

PAULA JIMENA SALAZAR VÁSQUEZ

Trabajo de grado para optar al título de Comunicador Social y Periodista

**Director
JUAN MANUEL PAVÍA CALDERÓN
Comunicador Social**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE OCCIDENTE
FACULTAD DE COMUNICACIÓN
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
PROGRAMA COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO
SANTIAGO DE CALI
2007**

Nota de aceptación:

Aprobado por el comité de Grado en cumplimiento de los requisitos exigidos por la Universidad Autónoma de Occidente para optar al título de Comunicador Social y Periodista.

Cs. ORLANDO PUENTE MORENO
Jurado

Lic. JAIRO BENAVIDES MARTÍNEZ
Jurado

Santiago de Cali, 7 de febrero de 2007

Dedico este proyecto de investigación, con sus alegrías y azares, a mi abuela, Lucila, guardiana de mi infancia, quien me enseñó a tener fe y a leer mis primeras letras.

A mi hija, Nicolle, quien me ayuda a exorcizar el pasado, de la mano me acompaña a vivir el presente y sueña a mi lado un futuro. Sus ojos, como dos lunas nuevas, son mis faros en la oscuridad.

AGRADECIMIENTOS

Principalmente a mi madre, Socorro, guerrera incansable, que me permite siempre llegar a un puerto seguro.

A Larissa, maravillosa mujer que me abrió su casa y me compartió sus memorias.

A Maria José y Maria Paula, mis ahijadas, por sus cómplices miradas y carcajadas de aliento.

A Vero, mi hermana, por su alegre compañía y ayuda incondicional.

A mi tía Alba, por su ejemplo de dedicación y trabajo.

A mi tía Patricia, por sus escucharme en largas consultas energéticas.

A mi tía Perla, por su fuerza y reposado tesón.

A Catalina, por sus constantes llamadas de ánimo.

A todas mis mujeres, a mis nueve tías, numerosas primas, pocas amigas y varias conocidas, gracias por ayudarme a descubrir qué mujer quiero ser.

A Juan Manuel Pavía y Orlando Puente, por ser unos maestros invaluable.

A mi padre, Guillermo, por su resignada ayuda.

A Federico, por su paciente y oportuno apoyo.

Y a mi ángel de la guarda por jamás desampararme.

CONTENIDO

	Pág.
GLOSARIO	11
RESUMEN	12
INTRODUCCIÓN	13
1. INFLUENCIA DE LA DANZA EN EL ÁMBITO CULTURAL CALEÑO	15
1.1 PLANTEAMIENTO	15
1.1 SISTEMATIZACIÓN	16
1.2 OBJETIVO GENERAL	17
1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
1.4 EL PORQUÉ DE UNA “HISTORIA DE VIDA”	17
1.5 PROPUESTA METODOLÓGICA	19
1.6 MARCO CONCEPTUAL	21
1.7 ENCUENTRO TEÓRICO	24
2. RELATO DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA EN CALI	32
2.1 EL BALLETO EN CALI: RESEÑA	37
3. HISTORIA DE VIDA DE LARISSA SANCLEMENTE	42
4. CONCLUSIONES	92
5. RECOMENDACIONES	96
BIBLIOGRAFÍA	99
ANEXOS	100

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Fases metodológicas	21
Tabla 2. Tabla 2. Puntos de inflexión, ruptura o transición del actor social Larissa Sanclemente en su infancia. Ámbito privado. Actores, prácticas y escenarios.	94
Tabla 3. Puntos de inflexión, ruptura o transición del actor social Larissa Sanclemente en su juventud. Ámbito público. Relaciones, prácticas y escenarios.	95

LISTA DE FOTOS

	Pág.
Foto 1. Quinta Generación	43
Foto 2. Su referente	45
Foto 3. Temprana ausencia	48
Foto 4. Desde Venezuela	49
Foto 5. El eclipse de una madre	50
Foto 6. La hermana mayor	51
Foto 7. Su mentor	52
Foto 8. El lector	53
Foto 9. Una jaula de canciones	54
Foto 10. Gestión cultural	56
Foto 11. Al aire libre	57
Foto 12. En punta de pie	58
Foto 13. Danza China	60
Foto 14. Una Sílfide	61
Foto 15. Tras bambalinas	62
Foto 16. Cuando caía el telón	62
Foto 17. El club	67
Foto 18. Amor en los sesentas	68
Foto 19. El Irreverente	69
Foto 20. Lomitas	71

	Pág.
Foto 21. Un verano	72
Foto 22. Un gran amigo	73
Foto 23. Introspección	73
Foto 24. Inquieta mirada	73
Foto 25. La diva	74
Foto 26. Fiel compañera	75
Foto 27. Mujer objeto	76
Foto 28. La inspiración	77
Foto 29. El perfil de Sacramento	78
Foto 30. Sábado en la tarde	79
Foto 31. Un domingo en Mónaco	80
Foto 32. La mirada del maestro	81
Foto 33. Los Mayolo de paseo	82
Foto 34. Como un juego	84
Foto 35. Larissa	91
Foto 36. Sanclemente	91

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo 1. Entrevista con el actor social Larissa Sanclemente	100

GLOSARIO

ACTOR: es un sujeto, grupo o colectividad, que representa un papel dentro de un argumento en la trama de relaciones sociales.

CAMPO: se refiere a un estado de las relaciones de fuerza entre actores, grupos e instituciones por el control de la producción, distribución y consumo material y simbólico de la sociedad.

CARTOGRAFÍA: el mapeo de las construcciones de sentido compartidas por los actores y sujetos sociales en situaciones conocidas de comunicación y vividas en la cotidianidad, es lo que podríamos llamar cartografía cultural.

ESCENARIO: el campo de acción espacial multidimensional y perceptual en el que el actor realiza su trabajo ejecutivo y expresivo, delimitado conciente e inconscientemente como territorio, en el que se producen intercambios de acción, se denomina escenario.

PRÁCTICAS SOCIALES: las prácticas (hacer, decir, sentir, pensar) constituyen al ser humano. Le son constitutivas de su actuar en el mundo. El actuar en el mundo es una manera de ser, propia de la especie homo. Es establecer conexiones sensibles, experienciales y existenciales con la cosa "mundo".

PRODUCTO (S): es el resultado de un proceso de aplicación y uso de saberes, insumos, técnicas, instrumentos y acciones, organizados según ciertas reglas, durante un tiempo, en un espacio (o espacios) determinados.

RESUMEN

Este proyecto de investigación presenta apartes de la Historia de Vida de la bailarina de ballet Larissa Sanclemente, quien hizo parte del círculo artístico de actores, en Santiago de Cali, que en la época dorada de la cultura caleña, es decir, las décadas del sesenta y setenta, se tomó la capital vallecaucana y conquistó nuevos espacios donde exhibir sus montajes y obras, convirtiendo la ciudad, en un escenario ocupado por manifestaciones artísticas de gran envergadura y para todos los públicos.

La importancia del actor social Larissa Sanclemente, para el proyecto de investigación, radica en que la bailarina da cuenta, desde su rol protagónico y con excelente memoria, del papel que cumplió la práctica de la danza, específicamente el ballet, en el desarrollo de relaciones entre los actores culturales de la época, y cómo esta relación contribuyó a la apropiación de espacios alternativos, para convertirlos en nuevos escenarios culturales en la ciudad.

Lugares que hasta ese momento nunca se habían considerado en el ámbito artístico en Santiago de Cali, se convirtieron en escenarios culturales cargados de sentido, por las relaciones que establecieron los actores de la época, quienes desde sus saberes, se unieron para encontrar donde presentar sus productos.

Los resultados aquí presentados se derivan del análisis de la historia de vida del actor social Larissa Sanclemente y están estructurados en torno del protocolo del proyecto “Cartografía Cultural del Campo Musical del barrio San Antonio de Cali (1940 – 1950)”; el cuál fue adaptado en función de la Historia de Vida, herramienta metodológica escogida para dar cumplimiento al problema de investigación planteado.

INTRODUCCIÓN

Para la investigación en ciencias sociales, “la historia de vida”, es una herramienta metodológica invaluable, porque posibilita, entre otras cosas, un acercamiento perceptivo al rescate de la memoria de la ciudad, por medio de relatos de personas llenas de experiencias y recuerdos de épocas pasadas.

La presente investigación busca mostrar la participación de la danza, específicamente del ballet, en la construcción de relaciones sociales y en la apropiación de nuevos escenarios culturales en Santiago de Cali en la década de los sesentas y los setentas y cómo esa participación, hizo que estas prácticas incursionaran en otros ámbitos de la cultura musical de la ciudad.

Acercarse a la historia de vida de Larissa Sanclemente, permite conocer la importancia del ballet en la construcción de relaciones entre actores de la vida artística caleña de la época y así, desde la mirada del actor social, contar cómo era el ambiente cultural en un período de grandes transformaciones sociales, determinado por la irrupción de movimientos estudiantiles locales alentados por Mayo del 68, el rechazo a la guerra, la libertad sexual y la tendencia al comunismo; causas que influyeron en la vida de los jóvenes caleños, principalmente en los que se expresaban a través del arte y que participaban activamente en la construcción de nuevos y mayores escenarios de expresión cultural.

Identificar la trayectoria de vida de Larissa y las competencias culturales adquiridas en la época estudiada, hace posible la caracterización de dichas prácticas dentro del contexto social, para con ello, ahondar en el papel desempeñado por la bailarina dentro de los escenarios culturales de la ciudad en las décadas propuestas y poder con esto, establecer el rol cumplido por el ballet en el desarrollo de escenarios culturales y su relación con nuevas prácticas artísticas, en Santiago de Cali, de 1965 a 1975.

Para cumplir con los objetivos formulados, se adoptó el protocolo del proyecto “Cartografía Cultural del Campo Musical del barrio San Antonio de Cali (1940 – 1950)”, para hacer uso de algunos elementos, en función del problema de investigación de la Historia de Vida, herramienta metodológica elegida para esta exploración.

La Historia de Vida del actor social Larissa Sanclemente, facilita, al igual que muchas otras en Santiago de Cali, describir cómo a partir de una práctica

cultural como la danza, el ballet en este caso, se tejen relaciones sociales que dan lugar a nuevas prácticas culturales musicales que nutren los imaginarios urbanos. En las historias de vida de personajes inéditos que vivieron la ciudad hace 40 años o más, se encuentran respuestas que explican lo que la ciudad es hoy.

Acontecimientos definitivos que marcaron pautas en la construcción de prácticas y escenarios, que se perdieron en el tiempo o que mutaron para no desaparecer. Imaginarios cargados de sentimientos.

Este documento se ha organizado en cinco capítulos, cada uno de los cuales ofrece diferentes aspectos que tienen que ver con la temática y el tratamiento que se le da a la historia de vida. En el primero, que se presenta con el título de Influencia de la danza en el ámbito cultural caleño, está la parte técnica del proyecto: el problema de investigación, el planteamiento y su sistematización, los objetivos, tanto general como específicos, la justificación y los marcos de referencia: en el marco teórico, se exponen los autores manejados en la investigación y la correlación entre los autores y sus teorías sobre Historias de Vida, bajo el título de Encuentro teórico. El capítulo uno ofrece también los conceptos operativos utilizados y la metodología adaptada para la investigación, el porqué de una historia de vida.

El segundo capítulo, que delimita el marco contextual del proyecto, ofrece un relato con los hechos mas importantes en Santiago Cali en los años setentas y setentas, época en la que se basa el proyecto. Se encuentra también una reseña de la historia del ballet en la ciudad.

En el tercer capítulo el actor social Larissa Sanclemente presenta su Historia de Vida, con un bello registro fotográfico.

En el cuarto capítulo se hallan las conclusiones del análisis realizado a la historia de vida, y en el quinto, las recomendaciones con respecto al proceso investigativo y metodológico.

Dejo para el uso de todas las personas este sentido intento investigativo, principalmente a estudiantes de pregrado que se interesen en la investigación social y le apuesten a la Historia de Vida como herramienta metodológica imprescindible para recrear el mundo y no perder la memoria.

1. INFLUENCIA DE LA DANZA EN EL ÁMBITO CULTURAL CALEÑO

1.1. PLANTEAMIENTO

En la década de los cincuenta, la influencia de la danza en el ámbito cultural caleño se da con la llegada del profesor italiano Giovanni Brinatti a la ciudad y su posterior relación con el maestro Enrique Buenaventura; juntos, convierten dos prácticas, el ballet y las tablas, en una sola experiencia, pionera en Colombia, en la creación de montajes en escenarios inexplorados, hasta ese momento, en el campo de la cultura local.

Esta alianza, nacida de la creatividad de dos hombres apasionados por encontrar nuevos contextos donde llevar su proyecto artístico, modifica la historia musical y cultural de la ciudad, al unir artistas, que desde sus saberes, introdujeron nuevas prácticas a la exploración de escenarios que no se consideraban antes para el campo cultural musical.

Nacen montajes de obras teatrales con coros danzantes, como Edipo Rey, presentado en el Capitolio Nacional en Bogotá; se crea el primer ballet folclórico en el país, bailarinas con sus zapatillas de punta acompañaban en una tarima de la Feria de Cali, a Leonor Gonzáles Mina interpretando música autóctona. Artistas como Hernando Tejada, hacían las máscaras para el primer teatro infantil de la ciudad, acompañado por danza y que era dirigido por Pedro Martínez y Fanny Mikey. Son estos tres ejemplos de las relaciones que se tejieron entre los actores de la vida cultural caleña, quienes se unían en función de producir arte y llevarlo a todos los escenarios que les fuera posible.

La música ocurre por la voluntad humana de establecer relaciones con sí mismo, con otro, con otros,...que ocurre como resultado de la experiencia, conocimiento y saber humano en el entramado de los lenguajes humanos y sus prácticas rituales,...que se construye desde la práctica vital y cotidiana como experiencia mítica, cosmogónica social humana...que constituye lo humano, lo transforma, lo proyecta en el tiempo y lo materializa en el espacio¹

¹ PAVÍA, Juan Manuel; PUENTE, Orlando. Informe final del proyecto: Cartografía del Campo Cultural Musical del barrio San Antonio de Cali (1940-1950). Cali: Corporación Universitaria Autónoma de Occidente; 2003. p. 22.

El ballet, considerado durante los años sesenta una práctica de élite y que se presentaba en escenarios a los que tenía acceso una pequeña parte de la población, pasa a exhibirse en lugares nunca antes utilizados para ello. Obras que sólo se apreciaban en el Teatro Municipal, por ejemplo, se trasladaron al Teatro Libre Los Cristales o al Coliseo del Pueblo, abriendo con ello, espacios de encuentro cultural más incluyentes, al permitir en su momento, el acceso de nuevos actores.

En ese sentido, este proyecto se interesa por la Historia de Vida de Larissa Sanclemente, porque a partir de la danza, en los años sesentas y setentas, la bailarina hace un balance del momento histórico en que se gestaron cambios en la tradición cultural de Cali. Alumna del profesor Giovanni Brinatti, hizo parte del proceso en el que la práctica del ballet favorece la conquista de nuevos escenarios dentro y fuera de la ciudad.

Una muestra de ello es “Sueño de una noche de Verano”, obra cumbre en la carrera de Larissa como bailarina y la primera en presentarse en un escenario popular, el Teatro al Aire Libre Los Cristales, en el marco de los Festivales de Arte de Cali.

La historia de los Festivales de Arte, que nacen de la idea de Néstor Sanclemente, tío de la bailarina, junto a Pedro Martínez y Fanny Mickey, es el abrebocas de un relato que cuenta cómo las transformaciones culturales, que se dieron en ese época en Cali, favorecieron a las relaciones de diferentes actores de la cultura quienes se apropiaron de nuevos escenarios en la ciudad, lo que desembocó, en el nacimiento de nuevas prácticas artísticas. En relación con lo anterior, la pregunta problema de la investigación es:

¿Qué papel tuvo la danza en el desarrollo y apropiación de escenarios y prácticas musicales culturales, en Santiago de Cali de 1965 a 1975, a partir de la historia de vida del actor social, Larissa Sanclemente?

1. 2. SISTEMATIZACIÓN

- ❖ ¿Qué papel tuvo la danza en la construcción de relaciones sociales, prácticas y productos culturales, al incursionar en otros ámbitos de la cultura musical en Cali, de 1965 a 1975?
- ❖ ¿Qué actores, escenarios y prácticas hicieron parte de la vida de Larissa Sanclemente, a partir de la danza?

- ❖ ¿Qué hechos importantes o hitos históricos se presentaron en el ámbito social, político y económico en Santiago de Cali de 1965 a 1975?
- ❖ ¿Cómo era el ambiente cultural caleño en la época estudiada?
- ❖ ¿Qué concepción tiene Larissa Sanclemente de las manifestaciones culturales en Cali, actualmente?

1.3. OBJETIVO GENERAL

Identificar el papel de la danza en el desarrollo de escenarios y su relación con la formación de nuevas prácticas culturales, en Santiago de Cali de 1965 a 1975, a partir de la historia de vida de Larissa Sanclemente.

1.4. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ❖ Reconstruir la historia de vida de Larissa Sanclemente, en el contexto histórico de la ciudad de Cali.
- ❖ Identificar la trayectoria de vida del actor social.
- ❖ Determinar los capitales culturales y competencias, adquiridas en su trayectoria de vida.
- ❖ Caracterizar las prácticas culturales del actor en el contexto social.
- ❖ Detectar el papel desempeñado por el actor en el campo, de acuerdo al grado de significación atribuido en su relato de vida.

1.4. EL PORQUÉ DE UNA “HISTORIA DE VIDA”

La música resume, en efecto, las victorias alcanzadas por la cultura sobre los más prosaicos elementos de nuestra vida cotidiana. Ella aligeró y ennobleció nuestras servidumbres terrestres. Por ella se encontraron milagrosamente disciplinados, idealizados, espiritualizados y transfigurados el tiempo el espacio, la duración, el movimiento, el silencio

y el ruido. Ella despertó a la materia a la vida secreta de las vibraciones que le dan un alma. Consiguió sacar de todo lo que palpa, de todo lo que choca, de todo lo que roza, una chispa de belleza. Enseñó a la piedra, a la arcilla, al hueso, al cuerno, al marfil, al cristal, a la cuerda, a la piel tensa, a la madera y al metal, que estaban dotados de palabra. Les enseñó el canto y les arrancó transportes de entusiasmo, sollozos, gritos de odio y suspiros de amor²

Hacer visible las historias de vida de personajes, que a través de la música amaron y vivieron Cali, tejieron relaciones y aportaron a la construcción de imaginarios urbanos, cargados de sentimientos y recuerdos, de una época emblemática en la historia cultural de la ciudad, es una de las justificaciones de este proyecto.

Evocando a autores como Jaime Ochoa Ángel, quien replantea el rol de la Historia de Vida en la lectura de lo social, entrar en la memoria de personas, que a través de su relato abren todo un mundo de sueños, cumplidos o por cumplir, al repasar una época vital; se abre un espacio que le da el turno a pensamientos, quimeras y palabras, que quieren ser contadas.

Rescatar las historias de vida de personajes inéditos, que tienen mucho por contar y que además confían en que al abrir sus vidas van a ser liberados del olvido y, reconocidos por su aporte a los procesos culturales de la ciudad, además de ser una responsabilidad grande, se convierte en una posibilidad casi mágica de contar la historia.

“Si penetramos en sus escenarios, en sus vidas, en sus pensamientos, en sus ilusiones, deseos y palabras, es para rescatarlos y si es posible para mover lo social hacia una condición más digna”³.

Por esta razón es clave señalar, que la Historia de Vida de Larissa Sanclemente posibilita reconstruir fragmentos de la historia de Cali, que dan cuenta de transformaciones artísticas de gran significado para el desarrollo cultural de la ciudad.

² FARMACEUR, Ángel. El Placer de la música. México: Aguilar, 1956. Citado por: Informe final del proyecto: Cartografía del Campo Cultural Musical del barrio San Antonio de Cali (1940-1950). Cali: Corporación Universitaria Autónoma de Occidente, 2003. p. 24.

³ ÁNGEL OCHOA, Jaime. [en línea] Las Historias de Vida: un balcón para leer lo social. En: Razón y Palabra. Vol. 5, Año 1 (Dic. –Ene. 1996-1997). [consultado 08 de Noviembre de 2006]. Disponible en Internet: http://www.infoamerica.org/articulos/o/ochoa_angel.htm

Desde la versión del actor social, se conoce de primera mano cómo la práctica de la danza, específicamente del ballet, influyó en la transformación de la misma y en la formación de otras prácticas: el ballet acuático o el ballet folclórico y la forma en que estas nuevas prácticas se apropiaron de diferentes escenarios de la ciudad de Cali y del departamento. Este proceso se consolida con Incolballet, escuela artística que cambió los parámetros educativos de la época y conformó la primera compañía de ballet profesional en el país.

Además, la bailarina cuenta su versión del nacimiento de los Festivales de Arte, la unión académica y personal entre Giovanni Brinatti y Enrique Buenaventura, su relación con artistas del momento y como vivió los Juegos Panamericanos de 1971, hito del progreso en Cali.

Prescindir de sus relatos, recuerdos y fotografías es perder la posibilidad de contar, por medio del ballet, la ciudad cultural de los sesentas y setentas. Arriesgarse a que su historia quede sólo para el recuerdo de familiares o amigos, es privar a un público más amplio de mirar la ciudad a través de sus ojos ámbar.

Es importante recordar que a este proyecto de investigación le interesó describir cómo la articulación del ballet a otras prácticas generó nuevas relaciones en función del arte, desencadenando la apropiación de espacios para convertirlos en escenarios con sentido cultural.

El análisis de las prácticas culturales y su significado (sentido) propende por la determinación de las articulaciones y las dimensiones locales, regionales, nacionales e internacionales de los fenómenos, acontecimientos vividos por los actores en el entramado de las fuerzas sociales. La importancia de estos elementos en el análisis, depende de la importancia atribuida por los actores a cada situación, dadas unas relaciones y posiciones en un contexto más amplio y permanente⁴

1.5. PROPUESTA METODOLÓGICA

Como se menciona anteriormente, la Historia de Vida es la herramienta metodológica que sustenta la presente investigación, que además, tiene como precedente metodológico algunos aspectos del protocolo de “Cartografía Cultural del Campo Musical en el Barrio San Antonio, años 1940-1950: actores, productos, escenarios”.

⁴ PAVÍA; PUENTE, Op. cit., p. 30.

Por su pertinencia en el ámbito cultural de la ciudad, se reconstruye, a través de su propio relato, la historia de vida de Larissa Sanclemente, para después ser interpretado. El proceso descriptivo exploratorio cuenta con tres momentos, que no son necesariamente cronológicos o secuenciales.

En función de lo anterior, se aplicaran las fases metodológicas planteadas el proyecto de Cartografías Culturales:

En la Fase Descriptiva Exploratoria, primera etapa de las tres propuestas en el proyecto de cartografías, se indaga la pertinencia del actor social dentro del problema de investigación, para ajustarlo o redefinirlo, si es necesario. En este caso, se hizo un primer acercamiento a Larissa Sanclemente, en el que se le plantea el proyecto y se define el cronograma de trabajo. La pertinencia del actor frente al tema estaba constatada con anterioridad.

La segunda fase es la Descriptiva Analítica, en la que se diseña el trabajo de campo, se recolectan los datos y se organiza la información almacenada.

En este punto del proceso, se hacen las entrevistas semiestructuradas al actor social Larissa Sanclemente y a las dos fuentes con las que se contrasta el relato: Marlene Lozada y Álvaro Bejarano. Además, se escogen las fotos familiares y personales, recortes de prensa e información de Internet. Con todo recogido, se procede a la organización de la información, para definir la pertinencia de los relatos en el proyecto.

Para finalizar, en la Fase Descriptiva Interpretativa se identifica en la Historia de Vida los patrones culturales, que previamente se han planteado en el proyecto, para su posterior análisis e interpretación.

A partir de la metodología cualitativa desarrollada en estas tres fases, se proyecta relacionar, describir e interpretar:

- ❖ La trayectoria del sujeto.
- ❖ La caracterización de las prácticas culturales.
- ❖ La adquisición de competencias musicales y sus relaciones sociales.
- ❖ El grado de significación que le atribuye.
- ❖ La ubicación y posicionamiento en la estructura micro y macro social.

Tabla 1. Fases metodológicas

Recolección	Análisis	Interpretación
Documentos sobre la historia cultural, social y musical de Cali.	Entrevistas a profundidad con el actor social seleccionado y los actores que complementan la investigación; recopilación de fotografías, recortes de periódicos y documentos, para verificar la información brindada.	Selección de los datos arrojados por las entrevistas. Selección de los mejores registros recolectados.
Pre- entrevista con Larissa Sanclemente, actor social escogido para la investigación.	Trascripción de entrevistas.	Realización del documento final.
Pre- entrevista con otros actores sociales, de pertenencia para el proyecto.	Sistematización y Análisis de la información más relevante suministrada por las entrevistas.	

1.6. MARCO CONCEPTUAL

Los conceptos operativos utilizados en la presente investigación, son tomados textualmente del proyecto “Cartografías Culturales del Barrio San Antonio de la ciudad de Cali en el periodo 1940-1950”, el cual fue adaptado en función de la pertinencia con la historia de vida. Teniendo claro lo anterior, los conceptos, que se irán desarrollando en el cuerpo del trabajo, son los siguientes:

❖ **Actores.** El actor es un sujeto, grupo o colectividad, que representa un papel dentro de un argumento en la trama de relaciones sociales. El actor es a la vez, un sujeto histórico (un ser conciente, pensante, sensible y relacional) sujeto individual, grupal y colectivo con una trayectoria de vida que se constituye como tal en la acción, y en la producción de sentidos. Como actor cultural, este produce cultura por intermedio de la comunicación”.

El actor social Larissa Sanclemente, jugó un papel sustancial en las relaciones culturales de la época, al hacer parte activa de la trama artística de la ciudad y pertenecer a un grupo creador de acciones y sentidos culturales. Al comunicar cultura con su arte, Larissa Sanclemente innovó en función de su acción y a su vez, fue transformada por esta; lo que la convierte en un

sujeto social histórico que da cuenta, desde su experiencia, de hechos, momentos y tiempos en la historia de la ciudad.

❖ **Las prácticas sociales.** Las prácticas (hacer, decir, sentir, pensar) constituyen al ser humano. Le son constitutivas de su actuar en el mundo. El actuar en el mundo es una manera de ser, propia de la especie homo. Es establecer conexiones sensibles, experienciales y existenciales con la cosa “mundo”. Actuar en el mundo es interactuar con éste desde las posibilidades de las prácticas constitutivas de lo humano. Las prácticas sociales son programas de acción, rituales, estrategias, medios de realización de guiones y tramas sociales que obedecen a modelos de percepción, paradigmas y proyectos de clase, organización y grupo.

El ballet, es la práctica con la que Larissa estableció, desde su mundo, conexiones con la ciudad; a través de la danza, con sus acciones y rituales, hilvanó tejidos en los que se relacionó social y profesionalmente, dentro de un grupo del medio cultural caleño, adquiriendo destrezas y desarrollando sentimientos, que la llevan, con los años, a hacer parte del proyecto grupal que cambió paradigmas relacionados con la práctica.

Al ser una práctica musical, la danza validó, en los años sesentas y setentas, nuevos modelos de producción material en la ciudad (innovó en montajes y obras) y cumplió su labor mediadora en las relaciones sociales que se establecen a partir de acciones simbólicas discursivas.

Las prácticas musicales son un componente vertebral de las relaciones que establece el hombre con el mundo, pero a su vez, dichas prácticas están regidas por parámetros que establece el mundo en el que vive el hombre, al determinar las acciones e interacciones, dentro de las dimensiones posibles del mundo.

Dentro del campo musical cultural se pueden encontrar distintas formas de prácticas sociales: las prácticas de producción, las de distribución y consumo musical y las prácticas de generación, recreación, resemantización sentido o significación musical.

En el caso de la historia de vida de Larissa Sanclemente, la práctica de ballet era de producción (obras y montajes), distribución (eran llevadas a diferentes escenarios) y consumo (al utilizar obras musicales para hacer los montajes). Pero a su vez, al unirse el ballet y el teatro, la práctica se convierte en una práctica de generación y de resemantización de sentido o significación

musical, porque innovaron en función de la práctica y las relaciones que se dieron a partir de ella, cargaron de sentido escenarios del campo musical.

❖ **Escenario.** El campo de acción espacial multidimensional y perceptual en el que el actor realiza su trabajo ejecutivo y expresivo, delimitado conciente e inconscientemente como territorio, en el que se producen intercambios de acción, se denomina escenario.

Como se mostrará en la Historia de Vida, Cali es el escenario donde Larissa, desde su práctica, hace parte del proceso de apropiación de nuevos escenarios, en función de la cultura, por su relación con actores de la ciudad, quienes en su afán de expresión artística, encontraron nuevos espacios de acción simbólica.

El escenario es un constructo funcional y simbólico para la acción simbólica. El mundo (los mundos), el continente, la región, el departamento, la ciudad, el barrio, la calle, la plaza, el café, el grill, el bailadero, la casa, la sala, el patio, son escenarios de la acción material y simbólica de la sociedad y de los actores sociales.

❖ **Producto (s).** Es el resultado de un proceso de aplicación y uso de saberes, insumos, técnicas, instrumentos y acciones, organizados según ciertas reglas, durante un tiempo, en un espacio (o espacios) determinados. Un producto con sentido es cualquier obra humana materializada en actos discursivos y prácticas de significación (expresiones, significaciones, mensajes, textos), los cuales surgen a partir del uso de instrumentos y técnicas en un proceso de producción simbólica”.

Es calve mencionar, que en la presente investigación, se privilegia la danza como productora de sentido, al incursionar en otras prácticas de la cultura de la ciudad. En el informe final del trabajo, se mostrarán los productos, en función de la historia de vida de la bailarina. En relación con lo anterior, el montaje de la obra “Sueño de una noche de verano” es uno de los productos del proceso formativo de Larissa, en el desarrollo de su práctica.

❖ **Campo.** Se refiere a un estado de las relaciones de fuerza entre actores, grupos e instituciones por el control de la producción, distribución y consumo material y simbólico de la sociedad. El campo, está conformado por un conjunto interrelacionado de instituciones, de agentes y actores que interactúan e intercambian bienes materiales y simbólicos, realizando para ello prácticas especializadas como consecuencia histórica de la división social del trabajo.

La dinámica de tales relaciones y prácticas especializadas obedece a un modelo de interpretación, un modelo de mediación, desde el cual los individuos y grupos sociales le confieren sentido a la realidad en su conjunto.

Respecto a lo anterior, Larissa da cuenta, a partir de su práctica y de las relaciones que estableció con otros actores, de un momento histórico, dentro del campo cultural musical, que se puede entender al leer la historia de vida de la bailarina, en la que se recrea cómo en los años sesentas y setentas, nuevos escenarios fueron inundados de música y de prácticas.

❖ **Cartografía.** El mapeo de estas construcciones de sentido compartidas por los actores y sujetos sociales en situaciones conocidas de comunicación y vividas en la cotidianidad, es lo que podríamos llamar cartografía cultural. Junto al venerable mapa, integrado en un nuevo relato de itinerarios el cartógrafo cultural recopila y apila fragmentos del mundo humanizado: memorias, imágenes, retratos, textos, imaginarios. En la tarea de descifrar el mundo humano, el registro cartográfico es sólo una técnica y una fase de una labor más compleja: la interpretación de lo registrado.

En función del proyecto, esta técnica es aproximada, y se ve aplicada en el rastreo de las prácticas, escenarios y relaciones en la cultura de Cali, en los años sesentas y setentas, a partir de la historia de vida de Larissa Sanclemente y su registro fotográfico. Dicho rastreo se presenta en el desarrollo del trabajo.

1.5. ENCUENTRO TEÓRICO

El marco teórico de la presente investigación tiene como referencia las teorías sobre historia de vida de cuatro autores: Dyna Guitián, investigadora de la Universidad Central de Venezuela, los sociólogos franceses Francis Godard y Robert Cabanes y a Jorge Aceves Lozano, investigador mexicano.

La pertinencia de Dyna Guitián y su documento para este proyecto es muy significativa, ya que la metodología utilizada, adaptada del protocolo de cartografías culturales, está inspirada en las indagaciones de la investigadora y su grupo de trabajo, las cuales apuntan a la exploración de las relaciones del individuo con los diferentes ámbitos en los que actúa.

Son realmente las relaciones sociales las que indagamos en la historia de vida, que ubican al individuo en un tejido social de redes de relaciones que inician en el ámbito de lo privado, en el hogar, continúan en la comunidad residencial, se especializa, en los grupos

pares y de intereses vinculados a actividades externas de la familia, lo político, lo gremial, lo laboral, etc. para finalmente penetrar el ámbito de lo público, lo institucional, compartiendo todas ellas una base común de significación que constituye la dimensión de la presentación social”.⁵

Para la investigadora venezolana, en la historia de vida los sucesos de la infancia, la adolescencia, la edad adulta y la vejez determinan las relaciones y las prácticas del individuo en su recorrido por el ámbito público y privado. Las relaciones dentro de esas prácticas, dan paso a acciones cargadas de sentido simbólico, las cuales sitúan al actor dentro del tejido social.

Gutián cita en su texto a Daniel Bertaux, quien plantea que “lo que es observable son las prácticas sociales, pero lo que en realidad se busca son las relaciones sociales que se estructuran en el proceso global de realización social, por lo que la comprensión e interpretación de las estructuras sociales y su representación constituyen la materia esencial del método biográfico”.⁶

En proporción con lo anterior, se puede inferir que lo que vivió Larissa en su niñez determinó su relación y vinculación con el ambiente cultural caleño, al establecer relaciones en función del ballet, práctica que la lleva a construir escenarios dentro del campo musical de la ciudad; y que a su vez, la relación familiar y los parámetros sociales de la época, marcaron su adolescencia y adultez.

Gutián presenta un modelo de análisis que apunta a articular las prácticas sociales y sus relaciones a partir de los actores sociales implicados, desde los “puntos de inflexión”⁷. Estos puntos se refieren a los hechos que acompañan la vida de una persona desde su niñez hasta la vejez, principalmente “los sucesos de transición de fases”⁸, es decir, esas acciones, eventos, situaciones que cambian la vida de una persona sin esta ser responsable de ello, pero que determinan de una u otra forma, un cambio en el curso de sus vidas.

Este análisis se complementa con el del investigador francés Francis Godard, quien asume la historia de vida como una manera de entender los tiempos sociales y trabajar “sobre la organización temporal de las existencias”.⁹

⁵ GUTIÁN, Dyna. Movilidad Social y Familia Popular Urbana en Venezuela. En: Curso de opción de grado Investigación en Comunicación: Prácticas culturales Expresiones de la música popular. Cali: Facultad de Comunicación Social (Ago. – Dic. 2006); p.113.

⁶ Ibíd., p. 110

⁷ Ibíd., p. 114

⁸ Ibíd., p. 114

⁹ GODARD, Francis. El debate y la práctica sobre el uso de las historias de vida en las ciencias sociales. En: Cuadernos del CIDS. Vol. 2, No.1 (1992); p. 12.

En sus planteamientos, el autor integra sus investigaciones con datos de los procesos de transición de la juventud a la edad adulta de mujeres en Francia, sus roles sociales a partir de la época y de la relación familiar, aportando pistas determinantes para la lectura del campo cultural y los imaginarios que en él se presentan.

Los acontecimientos, que construyen la vida de los individuos y que a su vez tejen tramas sociales en los que se determinan relaciones, se establecen prácticas y se levantan espacios comunes, son momentos claves en la vida del personaje y le dan al investigador el derrotero para analizarlos en función de la historia de vida.

“Un individuo no es una historia. Se constituye como tal a partir de varias historias. Cada unidad de observación, cada individuo es por lo menos cuatro historias: historia residencial, historia familiar, historia de formación e historia profesional”.¹⁰

Cuando el grupo de trabajo de Godard trabaja en una historia de vida, una de las técnicas “plantea la hipótesis de que existen periodos de paso en la vida de las personas” y que “los momentos de transición” son los que nos llevan a entender las cosas esenciales de una vida”.¹¹

Esta hipótesis concuerda con lo planteado por la investigadora venezolana cuando habla de “*los sucesos de transición de fases*”, en los que la historia gira, y con ella la vida del actor social, cambiando prácticas, creando nuevas, abriendo escenarios y cerrando ciclos en un tiempo y contexto determinado.

Godard plantea tres modelos para tratar una historia de vida, *el modelo arqueológico*, *el modelo procesual o de itinerario* y *el modelo estructural*. Los dos primeros se basan en los datos internos de las biografías, apuntan a la subjetividad del individuo y como éste se piensa en su mundo, sin articular el contexto ni el tiempo.

Por ser pertinente a la investigación, el tercer modelo es tomado para analizar la historia de vida, ya que el modelo estructural apunta a la necesidad de no desligar las temporalidades y el contexto al momento de estudiar una historia de vida. Es imposible desligar los sucesos externos de la manera como el individuo se relaciona con él mismo y con los demás actores sociales, dentro de un campo determinado.

¹⁰ Ibid., p. 18

¹¹ Ibid., p. 16

A su vez, Robert Cabanes, en su mirada sociológica de la biografía plantea estrategias básicas para leer lo social a través de un individuo, sin caer en excesos y arbitrariedades.

La primera es la prohibición de segmentar las diversas dimensiones de la vida, o construir diferentes campos de lo social como objetos, porque uno sabe que ellos interactúan y que esa interacción es tema de investigación.

La segunda estrategia es que uno le da importancia a la génesis de los procesos individuales y colectivos; lo social siempre se considera como un producto de la historia antes que un producto de la misma, el pasado le deja huellas reinterpretables al presente.

La tercera, producto de las dos anteriores, atañe al proyecto teórico y a la construcción del objeto: el análisis de las diversas facetas de la relación individuo/sociedad tanto en su distancia como en su inmanencia, en diferentes escalas sociales, con el objetivo de contribuir a una sociología de la acción.¹²

Estas tres recomendaciones marcan la pauta en la lectura del actor social en función de sus relaciones, las prácticas que se derivan de ellas y cómo estas, afectan el campo en el que se desenvuelve el individuo; un campo cuyos escenarios están cargados de sentido simbólico; y es aquí donde aparece la importancia de la memoria y el rescate de las historias de vida de épocas que no han sido rastreadas.

Para completar, el investigador mejicano Jorge Aceves plantea que al trabajar con la historia de vida hay que organizar y conocer el texto en función de la trayectoria del actor social dentro del campo. Esta trayectoria lleva al investigador a identificar las prácticas y los escenarios en los que se relaciona el individuo.

Así lo esboza Aceves: “En la historia de vida los relatos de vida se organizan en torno a la carrera o trayectoria del individuo, con la mira de lograr una cronología de sus experiencias relacionadas con el desarrollo de su identidad social y personal”.¹³

A su vez, el investigador Jesús Galindo plantea que “la historia de vida se ordena según la relación entre tres objetivos cognitivos, la exploración, la

¹² CABANES, Robert. El Enfoque Biográfico en Sociología. En: Cuadernos del CIDS. Vol. 2, No.1 (1992); p. 59.

¹³ GALINDO, Jesús. Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación México: Miguel Ángel Calderón Reyes, 1998. p. 240

descripción y la significación”¹⁴. Para Aceves, para cada objeto cognitivo hay un método idóneo, para el primero el diario de campo, para el segundo la etnografía, y para el tercero, la entrevista.

❖ **Convergencia de Teorías.** Derivada de la investigación teórica sobre historias de vida, la siguiente reseña apunta a mostrar la correlación existente entre los autores presentados para el marco teórico.

Al ahondar en las teorías propuestas por Dyna Guitián, investigadora de la Universidad Central de Venezuela, los sociólogos Francis Godard y Robert Cabanes y el investigador mexicano Jorge Aceves Lozano; se encontró que tres de ellos hablan del punto de inflexión, de transición o ruptura, que se refiere a esos momentos en que la vida de los actor social toma otro rumbo por situaciones externas; situación de la que es responsable, pero que modifica el curso de la historia y su posterior relación con el entorno.

A continuación se presentará a cada autor exponiendo su tesis para el tratamiento, análisis e interpretación de las historias de vida. Los puntos de ruptura que afectaron la vida de Larissa Sanclemente y generaron su vínculo a la vida cultural de Santiago de Cali, se encuentran anexos en la lista de tablas.

La ponencia de la investigadora venezolana Dyna Guitián, propone establecer parámetros correlativos entre lo conceptual y lo metodológico, para abordar las investigaciones de corte cualitativo, a partir del método biográfico en las historias de familia y genealogías familiares, planteadas por Bertaux, quien aporta a la metodología de las historias de vida, el centrar la mirada a las prácticas sociales, pues son estas las que evidencian las relaciones sociales dentro de un proceso integral de construcción social¹⁵. La perspicacia en la interpretación de las estructuras sociales en las que actúa el individuo, marcan el camino para entender las relaciones, que se construyen a partir de las prácticas.

Para llegar a esto hay que considerar dos conceptos: el concepto de trayectoria, como el proceso vivido por el actor para alcanzar posiciones dentro de su estructura social y el concepto de itinerario, que es el conjunto de acciones y eventos que el actor desarrolla dentro del ámbito público y privado.

Y es aquí donde se presentan los llamados “puntos de inflexión”¹⁶, esos momentos de transición en los que la vida del actor cambia, por hechos ajenos

¹⁴ Ibid., p. 240

¹⁵ GUITIÁN, Op. cit., p. 110.

¹⁶ Ibid., p. 114

a su voluntad y que determinan las relaciones, prácticas y escenarios del individuo dentro del campo.

Esos puntos, que pueden ser una muerte, un cambio de residencia, una separación familiar o cualquier acontecimiento que afecte al actor en sus relaciones, transitan a su vez, por los ámbitos públicos y privados.

Los cambios se pueden dar a nivel familiar, (ámbito privado) o a nivel laboral (ámbito público), afectando igualmente el rumbo del actor social, alterando sus relaciones a partir de las nuevas práctica, que por el cambio, debe asumir.

Esto nos lleva a recorrer lo privado y lo público a partir de las redes sociales, que son categorías de análisis fundamentales, porque son en esas redes donde se tejen las relaciones del actor a partir de las realidades que lo afecten.

Para el sociólogo francés, Francis Godard, la vida del actor social está influenciada por el tiempo y la duración de las transformaciones sociales de la época, desligarlo del contexto es arriesgarse a no poder entender cómo los individuos se piensan y representan dentro del colectivo social. El contexto histórico y la temporalidad hacen que un relato sea una historia de vida. “la historia de vida interroga sobre lo que es realmente una vida, una manera de jugar con los tiempos sociales, de trabajar sobre la organización temporal de las existencias.”¹⁷

Existencias en las que el sujeto se construye a partir de su propia identidad, lo que remite al actor a un contexto histórico temporal, en donde acontecimientos coyunturales constituyen su historia de vida.

El autor indica que antes de hacer la historia de vida en un individuo, se puede plantear la hipótesis de que “existen periodos de paso en la vida de las personas y que si queremos entender cosas importantes en sus vidas, tenemos que referirnos a esos momentos de transición”.¹⁸

Los momentos de transición impulsan acontecimientos a la vida del actor social, que están fuera de su manejo, pero que afectan su vida diametralmente, al modificar el curso de la historia y sus posteriores relaciones, acciones, prácticas y contextos.

Además, como lo plantea Godard, una historia de vida son muchas vidas en una. Un sujeto carga, mínimo, su vida familiar, la del barrio donde vive, de la institución donde se forma y de su lugar de trabajo, convirtiéndose esto en un factor determinante para que los sucesos estén en constante cambio. Este enfoque apunta a mirar cómo los acontecimientos construyen la vida del actor social.

¹⁷ GODARD, Op. cit., p. 12.

¹⁸ Ibíd., p. 16

Con base en lo anterior, de los tres modelos de análisis de historias de vida, planteados en su libro, el Modelo Estructural es el indicado, pues “toma datos exógenos, supone que para comprender las biografías singulares hay que hacer referencia a temporalidades externas, a acontecimientos externos”.¹⁹

Asumir que la vida del actor social está preestructurada a otra temporalidad da paso a la segunda característica del modelo, la diferenciación por efectos: los efectos de edad, efectos de generación y efectos de periodo, que si bien están pensados para el manejo de encuestas, se pueden utilizar en la construcción de hipótesis a partir del relato.

Dichos efectos permiten que al hacer uso de este modelo, no se cometa el error de estandarizar la temporalidad, como si una determinada época fuera vivida o recreada por todos los actores sociales de la misma manera, por el simple hecho de compartir la coyuntura. El efecto de la edad, como su nombre lo indica, involucra progresión y apunta a todos esos procesos que cambian con el envejecimiento y que se reproducen en cada nueva generación.

El efecto de la generación está unido a una generación en particular y desaparece con ella. No se aplica en función de la edad, pues cada generación posee sus características particulares, sin importar la edad que tengan sus individuos.

Y por último, el efecto de periodo asume que por situaciones diversas y en un momento determinado, la sociedad se va a transformar. Este modelo apunta a los hitos, pero es importante saber que para su uso, la diferenciación entre el efecto de edad y el de generación, es vital para obtener buenos resultados.

El investigador mexicano, Jorge E. Aceves Lozano²⁰, plantea la necesidad de que las historias de vida no se queden en la mera recolección y clasificación del relato del personaje, ya que la narración del actor social es la materia prima del trabajo; pero para poder situar la herramienta de historia de vida en un problema de investigación, hay que explicitar el contexto sociocultural y la cronología de los sucesos en la historia del personaje.

Para Aceves, al apelar a la memoria, se encuentran diferentes niveles y líneas de expresión que la condiciona, los cuales son:

¹⁹ *Ibíd.*, p. 23

²⁰ GALINDO, Op. cit., p. 232.

- ❖ Los espacios, o sea los lugares a que se refiere la experiencia.

Aplicando los conceptos operativos del proyecto, se puede inferir que el autor habla de los escenarios en los que se desarrollan las prácticas del actor social. Como lo plantea el investigador, son los soportes físicos y materiales de la historia de vida.

- ❖ La intensidad, referida igualmente a la experiencia que se trata de evocar.

Es en este momento que Aceves plantea los *puntos de transición o ruptura*, los cuales le imprimen fuerza a la experiencia recordada y se convierten en una marca individual del actor frente al momento, por los grados de injerencia que éste le atribuye.

- ❖ La duración, que son los ciclos y etapas individuales del actor social.

❖ La proximidad, que apunta a la duración del tiempo transcurrido entre los hechos y el presente del individuo y determina la profundidad histórica de la historia de vida.

❖ El sentido, el aspecto simbólico o cultural del acontecimiento o vivencia, corresponde a las versiones que tenga el actor de los acontecimientos y las dinámicas experimentadas frente a las modificaciones del paso del tiempo.

❖ La Trascendencia, que se refiere al impacto, los efectos y las consecuencias en los niveles y universos sociales específicos, de las relaciones y acciones simbólicas del actor dentro de su entorno.

Por último, “la pertinencia social”, en la que se ve cómo el individuo se inserta en la experiencia colectiva y se asume socialmente a partir de sus relaciones y prácticas dentro de un grupo.

2. RELATO DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA EN CALI

- ❖ Historia de Cali siglo XX. El espacio y el tiempo que abarca el proyecto es Santiago de Cali de 1965 a 1975.

Para analizar las relaciones del arte y la cultura con la política, la economía y las mentalidades de la época, me remito a los estudios de la investigadora Isabel Llano, en su ponencia La música en Cali el siglo XXI²¹ y del profesor Edgar Vásquez, en su libro Historia de Cali en el Siglo XX²².

Además, la trayectoria de Larissa en la ciudad, su vínculo con el entorno y posteriores relaciones de poder, sociales, institucionales y personales, delimitará aún más el espacio físico del estudio.

Como lo plantea en su libro el profesor Vásquez, al final de los años cincuenta e inicio de la década del sesenta se presentan acontecimientos que cambiaron radicalmente el curso de la historia a nivel mundial, y como era de esperarse, Cali no estaba exenta a los vaivenes e innovaciones de esta época.

En el ámbito político, el mundo se polarizaba entre los países capitalistas de occidente y los socialistas del este, en la llamada Guerra Fría. Derrotados en Vietnam, los franceses cedieron su lugar en la guerra a los estadounidenses, avivando con esto el conflicto. China, con Mao Tse Tung y su “libro rojo”, subleva a las masas, que en multitudinarias marchas divulgaban una revolución cultural.

En Latinoamérica, Cuba se convierte en la cuota socialista del continente de la mano de Fidel Castro, que tras derrotar con el pueblo al dictador Fulgencio Batista, pone en jaque a los Estados Unidos con la “crisis de los misiles”.

Mientras se vivía este clima de conflictos internacionales y la posibilidad de una tercera guerra mundial, esta vez con armas de destrucción masiva, hacía mella en el imaginario mundial; el Rock and Roll agitaba a la juventud occidental, Elvis Priesley, el “Rey”, escandalizaba con sus movimientos de cadera a los

²¹ Memorias Cartográficas Culturales. Análisis de textos y gestión pública. Santiago de Cali: Universidad Autónoma de Occidente, 2004. 385 p.

²² VÁSQUEZ, Edgar. Historia de Cali en el Siglo XX. Sociedad, economía, cultura y espacio. Santiago de Cali: Artes gráficas del Valle, 2001. 318 p.

más mojigatos y miles de jovencitas se desmayaban en medio de la histeria colectiva. De forma paralela estudiantes universitarios de todo el mundo se rebelaban ante la enajenación imperante. Millones se manifestaron en París, Berlín y California. Se presenta lo que se conoce como Mayo de 68.

La competencia entre la Unión Soviética y Estados Unidos por manejar el mundo no paraba ahí, también anhelaban conquistar más allá de las estrellas. Primero, el cosmonauta soviético Yuri Gagarin le dio la vuelta a la tierra desde el espacio. Años después el hombre llegó a la luna, millones de personas alrededor del mundo vieron a Neil Armstrong enterrar la bandera de los Estados Unidos en suelo lunar.

Manifestaciones juveniles que mostraban otra forma de sentir la vida, tuvieron en el Festival de Woodstock su máximo encuentro. Un concierto cuyo fin era recaudar fondos para los más pobres, se convirtió en un fenómeno social que apelaba a la paz, al amor y a la solidaridad sin fronteras. Se hablaba del amor libre y de una comunicación diferente con el cuerpo y las drogas amenizaban los encuentros con cierta permisividad social.

En Colombia cae el general Gustavo Rojas Pinilla con su régimen militar y se instaura el bipartidismo del Frente Nacional; muy lejos, nacen los Beatles, cuatro jóvenes de Liverpool que cambiaron los imaginarios juveniles y revolucionaron la música. Estos acontecimientos, relatados en el libro de Vásquez, eran el telón de fondo de los cambios que se gestaban en el país y en la ciudad y que muchas veces se expresaron a través del arte.

...A partir de 1960 hasta 1974 durante el Frente Nacional (etapa de “reconciliación y olvido”) empezaron a formularse políticas para el desarrollo cultural. En los años 1960 se realizó el Primer Congreso Nacional de la Cultura Colombiana que fue el precedente para la creación en 1968 del Instituto Colombiano de Cultura – COLCULTURA-. A partir de entonces desde el Estado se promoverán políticas para el desarrollo cultural, intentando ampliar la concepción de cultura más allá de las élites.²³

En ese momento Cali atravesaba por un fuerte conflicto social: en la primera mitad de los años sesenta se agudizó la lucha por la tierra y la vivienda, desencadenando invasiones masivas de terrenos que terminaron en cruentas pugnas entre el Estado y los “ocupantes”.

²³ Memorias, Op. cit., p. 47.

En los años sesenta, Cali presentó una nueva organización social y una nueva sociedad fragmentada. Se hicieron palpables el déficit social y el crecimiento de barrios nuevos, la mayoría de los cuales no contaban con servicios públicos. Mientras una gran masa de recién llegados luchaba por salir de la miseria con pocas oportunidades de disfrute de la vida, una burguesía vivía de la prosperidad creciente, concentrando mayor riqueza gracias a la facilidad que permitían “sus regímenes políticos”.²⁴

Trabajadores e inmigrantes, que durante los años cincuenta se ubicaron al interior de la ciudad en vecindades o en casas de familiares y conocidos, masivamente y bajo la orientación de organizaciones políticas, algunas con tendencia de izquierda, se lanzaron a la búsqueda de tierra que colonizar. El Rodeo” y “El Amparo” son los dos ejemplos más sangrientos.²⁵

Ante el conflicto que surge por la falta de vivienda, el Instituto de Crédito Territorial, (ICT) adelantó planes domiciliarios para clases media y baja. De 1960 a 1970 construye barrios con los que logra aminorar en cierta medida el déficit habitacional de los sectores populares.

La Nueva Floresta (1960), El Troncal (1960), Paso del Comercio, El Bosque, Salomia V (1960-1961), El Guabal (1960-1962), Chapinero (1961), Pasoancho (1969), Santa Helena II, Urbanización Boyacá (1961), La Fortaleza I, II, III, El Guabito, La Base, El Refugio, Departamental, El Mango, Calima I y II (1962 -1966), Villanueva (parte), Cooperativa del Ferrocarril del Pacífico, Cauquita I, II, III, IV (1965-1968), hoy Andrés Sanín. Periquillo I (Ciudad Modelo), La Selva, Fenalco (1966), Municipal (parte), Fenalco – Asturias (1967), Puente Palma (1970).²⁶

En reacción a los sucesos de la época, las tasas de natalidad y fecundidad descendieron, lo que evidenciaba una postura nueva frente a la sexualidad. Las mujeres ligadas a la cultura vivían procesos diferentes, en comparación con la generación anterior; una bailarina que se dedicara a la práctica profesionalmente tenía una rutina de ejercicios, giras y actividades que posponía la maternidad. Lo mismo en el teatro o la música.

De 1960 a 1970 se incrementó la población de la ciudad en el sur y el oriente. En 1969 inicia la construcción de la Autopista Sur Oriental para los Juegos

²⁴ Ibíd., p. 48

²⁵ VASQUEZ, Op. cit., p. 267.

²⁶ Ibíd., p. 268

Panamericanos; en 1971 se termina la obra. Los sectores populares ocupan el área oriental de la ciudad.

En el norte, para la clase media- media y media alta se construyeron La Campiña, El Bosque, Vipasa, La Flora, Los Álamos y La Merced. Los barrios Calima y Paso del Comercio, ubicados en el nororiente de la ciudad para sectores populares.

En el sur y pensados para clases media – media, media –alta y alta, se construyeron cerca de la calle 5°, entre la Circunvalación y la Autopista. Sur: Tequendama, El Lido, Cuarto de Legua, Guadalupe, Pampa Linda, Puente Palma, Cañaveralejo, El Gran limonar, Capri y Santa Anita. Como resultado de las invasiones y de las edificaciones piratas, el ICT, construyó en el Oriente y Nororiente de la ciudad barrios para los más pobres: El Jardín, Ulpiano Lloreda, Siete de Agosto, Boyacá, El Rodeo, Doce de Octubre, Bello Horizonte, Puerto Mallarino. Suroriente: La Gran Colombia, República de Israel, El Vergel, Mariano Ramos, El Diamante, La Fortaleza.²⁷

Narra el profesor Vásquez: “El movimiento estudiantil, influenciado por el espíritu de mayo francés de 1968 y que irrumpió con fuerza a escala nacional, llega a Cali. “Estudiantes de la Universidad del Valle, Universidad Santiago de Cali, el Colegio de Santa Librada, el Colegio Eustaquio Palacios, el INEM, desarrollaron sus acciones e influjo en los barrios populares...”²⁸

Hasta la primera mitad de los años sesenta, la música caribeña se extendió en la ciudad con la orquesta de Miguelito Valdés, Los Compadre, La Sonora Matancera, la Orquesta Habana de Benny Bustillo, el Trío La Rosa, el Quinteto Cubano de Alcy Aguirre, la Orquesta Cuba Ritmo, Maria Luisa Landín, la Orquesta de Machito y sus Afrocubanos y Roberto Ledesma.

Así narra el movimiento musical caleño de 1950 a 1970, Alejandro Ulloa:

Al comenzar nos llegaron desde Estados Unidos dos corrientes de influencia musical con orígenes distintos: la de la pachanga, antecedente de la salsa, y la del Rock... cada una de ellas tendrá asentamientos distintos en Cali. Porque mientras la cultura del “Rock Business” de posguerra penetra en los barrios altos, la música del

²⁷ Ibíd., p. 275

²⁸ Ibíd., p. 282

barrio latino de Nueva York y el folclore puertorriqueño se anclan en los sectores populares, ligados a la tradición musical cubana²⁹.

La pachanga emergía como una nueva expresión caribeña, que pasó a imperar en la década del sesenta con Randy Carlos, Joe Quijano, Tito Rodríguez, Eddie Palmieri, Ray Barreto, Jhonny Pacheco y otros virtuosos de la música.

La Feria de Cali en 1968 y 1969 es “asaltada” por el sonido bestial de Richie Ray y Bobby Cruz, además del bogaloo y el colectivo de la Fania, mientras Elvis Presley, con su sensual baile y su copete en la frente, revolucionó a las nuevas generaciones de las elites y de las clases medias altas. La llegada del Rock & Roll produjo cambios culturales en la juventud, trasformando la manera de bailar, vestirse y relacionarse, rebeldes sin causa deambulaban por la ciudad buscando aventuras para sentirse hombres. Se formaron pandillas con jóvenes de sectores sociales como la barra del “Triángulo” en San Fernando, y también en sectores populares como la barra de “San Nico” en San Nicolás o “La Corea” en el barrio Libertadores.

“La Nueva Ola”, con sus baladas, fragmentó el pasado musical en los años sesenta; algunos jóvenes de las clases medias altas se inclinaron por este nuevo género. Pero pareciera que estos cambios musicales pasaron desapercibidos para la clase popular, donde reinaba la pachanga. Campos Elíseos, Tropicana, Agapito y Brisas del Cauca, fueron las discotecas más visitadas en Juanchito, zona de rumba y célebre bailadero de los caleños al otro lado del río Cauca, en la vía a Candelaria.

Mientras en el ambiente político y económico se presentaban cambios coyunturales que afectaban la vida de la población, la cultura se reinventaba y adaptaba a la época. El Maestro Enrique Buenaventura divulga, como nunca antes la cultura caleña a través de las tablas, convirtiendo a un grupo de teatro provincial en el mejor de Colombia, que a la postres fue ganador de varios reconocimientos mundiales. Nace el Teatro Experimental de Cali, en 1965.

Aunque la actividad artística musical frente a la difusión de la música popular era mínima, desde los años cincuenta sí se venía generando en la ciudad un desarrollo artístico en otros ámbitos como la danza, el teatro y la plástica. Las décadas de los años 1960 y 1970 son muy importantes en el desarrollo artístico de Cali, especialmente en estas expresiones artísticas, no tanto en música. No obstante, en el segundo Festival de Arte de Cali (una de las actividades que se enmarca dentro

²⁹ ULLOA, Alejandro. La Salsa en Cali. Cali: Ediciones Universidad del Valle, 1992. Citado por: VÁSQUEZ, Edgar. Historia de Cali en el Siglo XX. Sociedad, economía, cultura y espacio. Santiago de Cali: Artes gráficas del Valle, 2001. p. 258.

de aquellas auspiciadas por el Estado desde sus políticas culturales, que luego se suspenderían hasta mediados de los ochenta) realizado en 1962, reapareció la Orquesta Sinfónica de Cali, que había desaparecido desde 1956.³⁰

Llega a la ciudad Fanny Mikey, una mujer apasionada por el teatro y la cultura, que promueve los Festivales de Arte de Cali, irrumpe Andrés Caicedo y su lectura salsera de la ciudad, mientras Umberto Valverde con su “Bomba Camará”, propone una nueva prosa que se aparta del regionalismo y la evocación a los paisajes y costumbres vallecaucanas.

Es la época en que los nadaistas perturban la rutina poética, en los años 64, 65, 66 y 68, Gonzalo Arango y Jota Mario Arbeláez, líricos caleños, crean el Festival de Arte Vanguardista, en rebelión con los Festivales de Arte de Cali, a los que consideraban oficialistas y excluyentes.

A nivel urbano, hacia 1970 se incrementó la expansión de la ciudad hacia el sur y el oriente (desde 1954 se había construido el Gimnasio del Pueblo, las piscinas olímpicas y la Corporación Autónoma Regional – CVC - que permitió el crecimiento industrial y económico de la región), acelerando su desarrollo con el auge de los servicios educativos, financieros, administrativos y de construcción. Todo lo anterior fortaleció la posición de Cali como centro del suroccidente colombiano³¹.

2.1. EL BALLET EN CALI: RESEÑA

Basado en el texto “INCOLBALLET: LA HISTORIA”, escrito por Maria Fernanda Gutiérrez Sellares, con la asesoría de Gloria Castro, y en la entrevista a Marlene Lozada, una de las primeras profesoras de Incolballet, el siguiente es un resumen de la evolución de esta práctica del campo cultural musical caleño.

La Escuela Departamental de Danza, dirigida en sus inicios por el maestro Benavídez, se fundó en la década del cincuenta y funcionaba en el Instituto Departamental de Bellas Artes, bajo la tutela del maestro Antonio María Valencia.

Llega a Cali Giovanni Brinatti, bailarín italiano y se conoce con Enrique Buenaventura, el director de la Escuela de Teatro. Los dos, unen el ballet y las

³⁰ Memorias, Op. cit., p. 48.

³¹ Ibíd., p. 49

tablas, para hacer montajes con personas que tuvieran facilidad para la danza, entre ellas se encontraba Gloria Castro. Después de un año de labores, Brinatti es nombrado director de La Escuela Departamental de Danza y para 1960, el profesor había formado el primer conjunto de ballet clásico. El italiano fue pionero en una ciudad que no tenía una tradición artística del ballet y que además no conocía el baile, más que por algunas presentaciones foráneas en años anteriores, en el Teatro Municipal.

Años después nace una nueva etapa en el Ballet, regresan a la ciudad alumnos de Brinatti que habían viajado a Europa a perfeccionar la técnica. El maestro, quien dirigía la escuela desde 1955, se retira y a Gloria Castro, alumna de Brinatti, le proponen dirigir la Escuela Departamental de Danza de Bellas Artes. La nueva directora había llegado a la ciudad después de ocho años de estudiar ballet y trabajar como bailarina profesional en Italia, Checoslovaquia y España.

Convencida de la necesidad de renovar la escuela para formar profesionales, Gloria Castro selecciona 60 niñas de los 200 alumnos que encontró al llegar a la dirección, que divididos en grupos de grandes, medianos y pequeños, ensayaban en la única sala de ballet con la que contaba la escuela.

Las alumnas elegidas, divididas en grupos por edades, se acogen a un nuevo sistema de clase diaria, cátedra de folclore nacional y gramática musical de tres de la tarde a siete de la noche. Durante ocho años, época en la que Bellas Artes pasaba por situaciones difíciles, se intenta sensibilizar a los padres de familia, ante la necesidad de crear una escuela de formación de bailarines profesionales.

Es la época de las primeras giras de los estudiantes a Bogotá, Bucaramanga y otras ciudades del país; entre gira y gira, nace la idea de fundar un colegio para bailarines, que contara con primaria y bachillerato. Les presenta el sueño a los padres de familia y muchos la apoyan.

Este sistema educativo lo conoció en Europa; el Conservatorio de Praga, la escuela de la Ópera de París, EL Royal Ballet y la mayoría de países socialistas de la época, contaban con colegios especializados en ballet. Tres mujeres son determinantes para la realización del proyecto en ese momento, Doris Eder de Zambrano, Viceministra de Educación; Gloria Zea, directora de Colcultura y Socorro Bustamante de Legua, Secretaria de educación del departamento.

La idea, innovadora para la época, choca con los parámetros educativos del momento, pero Gloria Castro, conocedora de la necesidad de complementar la técnica con más de 14 materias básicas para la formación de un bailarín profesional, acude a la Universidad del Valle, que ayudó a la formación de Incolballet.

En febrero de 1978, la gobernación del departamento firma los decretos de nombramiento de las dos profesoras con las que Incolballet abre sus puertas: Cielo Gallego y Marlene Lozada. El colegio seguía recibiendo presupuesto de Bellas Artes.

Cali se convierte en el epicentro del ballet en Colombia, al proponer un modelo de enseñanza integral a partir de la danza, sin perder la estructura educativa clásica. Este proyecto, único en su género, rompe el paradigma de que el ballet era exclusivo de las clases altas, pues Incolballet era una escuela pública.

Se seleccionan 44 niños de diferentes barrios populares para iniciar labores, más las alumnas que venían trabajando previamente con Gloria Castro.

Mediante la resolución N° 11050 de 1978, fue aprobado el pénsum educativo de Incolballet: folclore nacional, danzas históricas, técnica clásica e historia del ballet compartían espacio en la vida de los bailarines con gramática, ciencias, sociales, matemáticas o religión. La escuela inicia clases el 2 de octubre de ese año en la sede del colegio Manuel María Mallarino, convirtiéndose en la primera institución educativa del país, orientada a formar profesionales de la danza.

La emergencia del cierre de la institución ante el escaso número de alumnos preocupa a la directora, quien emprende, con el aval de la secretaría de educación municipal, una campaña de sensibilización en los barrios populares de la ciudad.

La posibilidad de reestructurar la sociedad a través del arte y de aspirar a otra realidad al conocer otros mundos, eran las ideas que Gloria Castro, con megáfono en mano, les planteaba a los padres que citaba en los diferentes barrios de Cali, para invitarlos a matricular a sus hijos en Incolballet.

Los padres respondieron muy bien a la convocatoria y se lograron las mayores inscripciones en la historia de Bellas Artes, pero los niños que se matriculaban venían de los barrios más pobres de la ciudad, la mayoría con problemas de desnutrición. Para hacer frente a esta problemática, el ICBF y la Beneficencia del Valle se hacen cargo de los almuerzos de los alumnos.

En procura de que futuras promociones de Incolballet tuvieran un espacio donde proyectarse, se funda en 1981 la Compañía Nacional de Ballet, que se propone recuperar los valores nacionales a través de la danza.

La Compañía Nacional de Ballet contó con el acompañamiento del maestro italiano Ugo Dell'Ara, invitado a participar en la coreografía; el pedagogo argentino Héctor Zaraspe, la bailarina alemana Tanya Beryll, el bailarín italiano Antonio Vitale y Margota Fonteyn, famosa bailarina de la época. La agrupación hizo presentaciones en Bogotá, Cali y Manizales. Once bailarinas, que iniciaron sus estudios en la Escuela Departamental de Danza, se proyectaban a la vida profesional.

Ese mismo año, alumnos de Incolballet viajan a Dinamarca y obtienen el segundo lugar, entre 25 participantes, en el Festival Internacional Hans Cristian Andersen.

En el año de 1982 se exhibe la segunda y última temporada de la Compañía Nacional de Ballet; treinta bailarines, acompañados por la Orquesta Sinfónica de Bogotá, presentaron los montajes de Las Sílides, El hombre y su destino y Sinfonía en Tres Movimientos, en El Teatro Colon de Bogotá y en el Teatro Municipal de Cali. En la dirección artística estaba Ramón Segarra, Héctor Zaraspe fue el asesor artístico y Jaime Manzur el diseñador de vestuario y de la escenografía.

Los jóvenes estudiantes de Incolballet, además de estar estrechos en el colegio Mallarino, sufrieron las suspicacias que ligaban la danza con el homosexualismo, lo que aceleró el proceso de cambio de sede a la casa del Valle del Lilí, que ocurre en 1983. La Secretaría de Educación del municipio les entrega pupitres y asientos para que empiecen a funcionar. El colegio ya contaba con sede propia, más de 160 alumnos y apoyo internacional.

Con el título de “Bachiller – artista del ballet clásico”, Incolballet gradúa la primera promoción de bailarines en 1984, con el montaje del segundo acto de Giselle, acompañados por la bailarina cubana Alicia Alonso, que aún se encuentran en el Teatro Municipal.

Por convenios culturales entre Colombia con diferentes países, Incolballet contaba con la ayuda y acompañamiento técnico de coreógrafos y maestros cubanos, argentinos, soviéticos, italianos y norteamericanos. En homenaje a Cali y en concordancia con la idea de siempre integrar la danza a la cultura popular urbana, nace en 1986 el proyecto de hacer un ballet sobre

la salsa, en el que trabajó el coreógrafo cubano Gustavo Herrera, quien recorre las discotecas de la ciudad buscando inspiración en los movimientos de los amantes de este ritmo musical. La escuela en pleno se vuelca al montaje de la obra, que se estrena con 44 artistas en escena y que le trae a Incolballet, que contaba ya con cuatro promociones de bailarines, numerosos premios y el reconocimiento mundial.

En 1988 la gobernación del Valle acredita al departamento para constituir una fundación de carácter mixto, que impulsa el nacimiento del Ballet de Cali, primera compañía de ballet profesional en el país, que ese año hace su debut con la obra Carmina Burana.

En 1989 presentan el montaje de las obras Yimboró y Serenata Criolla, con las que se presentan en giras internacionales. El Ballet de Cali es conformado por bailarines egresados de Incolballet.

Se montan obras como La rebelión de las flautas, Il Acto del Lago de los Cisnes, Las Sílides, Il Acto de Giselle, María, Mambo a la manera nuestra, Dúo de amor, hasta alcanzar la coproducción colombo-francesa de la obra contemporánea, L'Intuición del Invisible, cuya coreografía estuvo a cargo de Iván Favier, bailarín francés.

Incolballet se vincula a la Secretaría de Educación del departamento, al convertirse en un establecimiento Público de Orden Departamental el 17 de diciembre de 1996. Con esto adquiere autonomía administrativa, personería jurídica y patrimonio independiente.

En 1998 Incolballet celebra 20 años de labor cultural, otorgando a más de 150 jóvenes caleños, el título de bachiller artístico. Para esa época van quince promociones graduadas y el Ballet de Cali cumplía 10 años de haberse consolidado como una compañía latinoamericana de repertorio, única en Colombia.

3. HISTORIA DE VIDA DE LARISSA SANCLEMENTE

El siguiente es un registro de apartes de la Historia de Vida del actor social Larissa Sanclemente, quien apeló a la memoria, para compartir sus recuerdos de bailarina en la década de los años sesentas y los setentas, en Cali. El relato, cuenta una parte de la historia familiar, su vinculación al ámbito artístico de la ciudad, la adquisición de la práctica que la llevó a tejer relaciones con actores culturales en la conquista de nuevos escenarios. Es importante anotar que la historia está editada en función de la pregunta de investigación y que a lo largo de la narración, se hacen algunas observaciones e interpretaciones sobre los testimonios, lo que no constituyen un análisis de contenido, en esta fase del proyecto.

La técnica para el tratamiento de las entrevistas en las Historias de Vida, planteada a continuación, apunta a que muchas veces, las conversaciones son abordadas a partir de una temática, más que por la propia trayectoria del actor social, teoría planteada por el investigador mexicano Jorge Aceves.

La técnica elemental para la selección de los testimonios fue la de codificación de las entrevistas por temas centrales y por la elaboración de una matriz común de contenido. Con los temas y asuntos relevantes compartidos se estructura la exposición de los relatos. No hay análisis de contenido ni de discurso, solo hay inferencias de orden general que intentan vincular la experiencia personal de los narradores con la trayectoria de los cambios espaciales en la comunidad...No obstante, lo que efectivamente existe es una selección de informantes, una selección de preguntas a plantear, una direccionalidad de las entrevistas de acuerdo a su cercanía con los eventos colectivos, una transcripción de orden cuasiliteral, no fonética, pero tampoco literalizada, una concatenación de relatos y agrupación de los núcleos temáticos, a mi parecer, más significativos.³²

❖ **Antepasados, Liberales y conservadores.** En la época de los bisabuelos de Larissa Sanclemente, final del siglo XIX e inicio del XX, el departamento del Cauca se caracterizaba por ser una región tradicional, donde las ideas de feudalismo y esclavitud estaban asentadas en las élites conservadoras, que ostentaban su condición de clase privilegiada y manipulaban su derecho de dominar a su servidumbre, amparados en la Biblia.

³² GALINDO, Op. cit., p. 244.

Hacendados que se oponían a la abolición de la esclavitud junto a miembros de la iglesia en Cali, circularon esta cita el 12 de marzo de 1847, para contrarrestar el fenómeno libertario que se venía gestando con el triunfo liberal:

“La esclavitud está apoyada en los Libros Sagrados. Éxodo, Capítulo 21. (2) si comprares un siervo hebreo, te servirá seis años; en el séptimo saldrá libre balde;...(4) mas si su señor le hubiese dado mujer, y hubiese parido hijos e hija, la mujer y sus hijos serán de su señor...”³³

Mi bisabuelo era Coronel de la República, pues era conservador, se llamaba Jesús Preciado, el coronel Jesús Preciado, inclusive él tenía su rango de general, pero nunca lo quiso aceptar porque decía que su escalafón y sus rangos los adquiriría en el campo de batalla, desde ese tiempo la violencia. Él fue veterano de la Guerra de los Mil Días, de la guerra del Perú y era el comandante del batallón Pichincha. De una raíz conservadora, mi bisabuela Luisa Vallejo, era nieta del general Manuel Dolores Camacho y se casó con mi abuelo porque lo conoció por medio de los militares.³⁴

Foto 1. Quinta generación



Las cinco generaciones reunidas en la casa paterna.

Tatarabuela	Luisa
(centro)	
Hija	Guillermina
(derecha)	
Nieto	Néstor
(fondo izquierda)	
Bisnieta	Larissa
(izquierda)	
Tataranieto	Álvaro
(en brazos)	

Archivo personal del actor social.

³³ VÁSQUEZ, Op. cit., p. 16.

³⁴ ENTREVISTA con Larissa Sanclemente, Bailarina. Santiago de Cali, 15 de Octubre de 2006.

El Valle del Cauca no existía como departamento, hasta que en 1910 por medio del Decreto Nacional N° 340 del 16 de abril de ese año, Cali fue designada como capital del nuevo departamento.

A pesar de la raíz conservadora, la abuela de Larissa, Luisa del Jesús Preciado y todas sus tías abuelas, se casan con liberales, cambiando la tradición política de la familia.

❖ **La abuela.** Sin siquiera proponérselo, Luisa del Jesús Preciado, abuela de Larissa, contribuyó a cambiar los imaginarios sociales, que lánguidamente iban despabilando en las dos primeras décadas del siglo XX. La muerte del abuelo, Ismael Sanclemente, hace que ella vuelva a vivir en la casa paterna, ubicada frente del Parque Uribe Uribe, sobre la Avenida Colombia, a una cuadra de la Ermita, y se emplee en el taller de confección de ropa de unos judíos.

Buscar trabajo, una acción casi ineludible en nuestro tiempo, era impensable para una mujer de su época; pero de 1910 a 1920, despierta la actividad comercial en la ciudad y se ven más empleados y empleadas en la calle del comercio (carrera 5ª) o carrera 12, donde se vendían telas, vestidos, zapatos y licores importados de Inglaterra, Francia, España e Italia.³⁵

Yo admiro mucho a mi abuela, fue una mujer de avanzada para su época.

Era una mujer muy liberal, inclusive que siempre siendo su papá un coronel de la República y un conservador, ella... pues aceptó mucho que mi papá estuviera en el partido comunista, era gaitanista... El día que mataron a Gaitán, tengo fijo en la memoria el recuerdo de ella llorando pero a mares, como que le hubieran matado a un hijo.³⁶

La abuela es una figura determinante en la vida de Larissa, su ejemplo le da parámetros de independencia y rebeldía, a la vez que le enseñaba las reglas sociales que había heredado y que eran tan importantes para ella.

La idea del ballet viene de un consenso familiar en el que la abuela lidera la idea de inscribir a la niña en las clases, porque eso le iba a dar elegancia.

³⁵ VÁSQUEZ, Op. cit., p. 88.

³⁶ ENTREVISTA con Larissa Sanclemente, Op. cit.

Foto 2. Su referente



Con la abuela, Luisa del Jesús Preciado.
El día de la Primera Comuni3n.
17 de marzo de 1951.
Archivo personal del actor social.

Los primeros a3os ella me iba a llevar al Conservatorio a clases de ballet, cuando estaba de nueve, diez a3os. Yo empec3 en el 50, ten3a nueve a3os, entonces ella iba y me llevaba y volv3a y me tra3a, porque las clases eran m3s temprano, inclusive ella me llevaba a la clase los s3bados, que era a las once de la ma3ana. Los primeros vestidos de presentaciones me los hizo ella, que eran todos as3 pimpolludos, los tut3s. Los primeros me los hizo mi abuela, porque ella cos3a precioso.³⁷

❖ ***El comunista de la familia.*** El padre de Larissa vive su juventud en la posguerra, 3poca en que el ideal de la mayor3a de los intelectuales era ser comunista. En Palmira conoce a un se3or que lo inicia a la literatura marxista y se dedica a la pol3tica, siendo el concejal m3s joven en el momento. Ten3a 19 a3os.

Larissa recuerda: “3lvaro Sanclemente, fue un burgu3s, que naci3 en una familia muy prestante de Buga y Cali, mi abuelo era c3nsul en Buenaventura de

³⁷ Ib3d.

Panamá y murió cuando él tenía 9 años. Mi papá nació en Cali porque era el primogénito de 6 hermanos.”³⁸

En la búsqueda por ampliar su ámbito político y laboral, se va a Bogotá, donde entra a formar parte del partido Comunista, con León de Greiff, Gerardo Molina, Carlos Lleras Restrepo y Gilberto Vieira.

En una venida a Cali a participar en una manifestación en la Plaza de Caicedo, en apoyo a una huelga ferroviaria, una persona de la familia Barberena resulta herida y Álvaro Sanclemente es sindicado del hecho.

Durante seis meses estuvo aislado, como preso peligroso, en un cuarto del segundo piso de la cárcel, que quedaba en la carrera primera, donde es hoy la policía; tiempo fructífero para su obra literaria, en el que produjo cuentos y poesías. Por falta de pruebas es exonerado y regresa nuevamente a Bogotá, donde conoce a la madre de Larissa y en el cubrimiento de una huelga textilera en Barranquilla, Larissa nace en esa ciudad por accidente.

Dice Larissa: “Según me cuentan eso fue en el año 41, regresamos a Bogotá por barco, por el río Magdalena hasta Girardot, ese fue mi primer viaje a los 40 días de nacida”.³⁹

El padre de Larissa trabajó en Semana, en el Tiempo, haciendo reportajes sobre Bogotá, que salían publicados los jueves; también cubría en Cromos la parte intelectual de la revista; reportajes a pintores, escritores y cuanto artista llegara a Colombia y fuera digno de mencionar.

En esa época vivió del periodismo y tuvo muchos contactos con escritores de Cuba y Venezuela; la única vez que Federico García Lorca vino a Suramérica, llegó a Argentina, único país donde lo dejaron entrar a reunirse con Pablo Neruda y Gabriela Mistral. Álvaro Sanclemente cubrió esa conferencia, época en la que ya estaba la Guerra Civil española.

El actor social añade: “En los días que estaban esperando a mi segunda hermana, me trajeron a Cali para que mi mamá pasara su maternidad. Mi hermana nació el 26 de marzo de 1948 y mi mamá estaba en la clínica y a los días fue el 9 de abril”.⁴⁰

³⁸ Ibíd.

³⁹ Ibíd.

⁴⁰ Ibíd.

Fiel a sus principios y en su deber de informar a la opinión pública de los sucesos de “El Bogotazo”, el padre de Larissa monta con un grupo de copartidarios una emisora clandestina, hecho por el cuál es nuevamente encarcelado. Por varios días la familia desconoce su paradero, mientras la madre y los hermanos lloraban, prendidos del radio, oyendo las listas de muertos pues temían lo peor.

Así recuerda la niña, lo que vivió ella y su familia en la época de la violencia en Colombia:

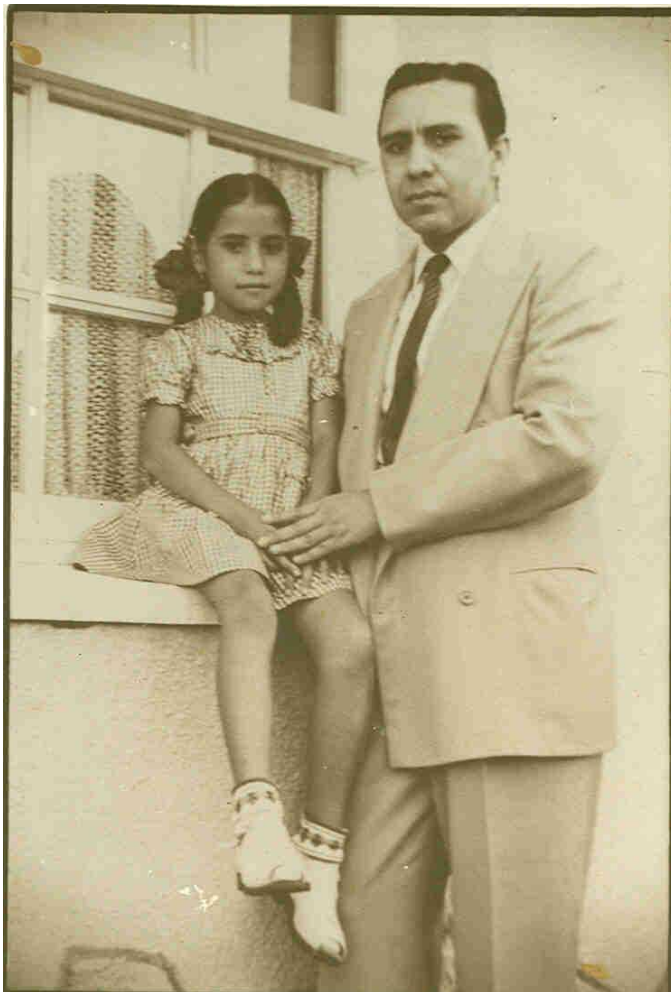
Eso era horrible, cadáveres insepultos en el cementerio, “camionados de muertos”, entonces era en esa desesperación sin saber que sucedía con mi papá. Cuando mi mamá salió de la clínica con mi hermana Pilar, de 8 días de nacida, llegó al apartamento y lo encontró destrozado. La habían allanado y destrozado y mi papá por ningún lado.⁴¹

El nueve de abril de 1948 ocurrió el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, que provocó la furia popular que destruyó la parte céntrica de Bogotá. Ante las alarmantes noticias radiales que se difundieron en Cali, se suspendieron las actividades, se devolvieron los escolares a sus casas. Difundida la noticia, las turbas enfurecidas protagonizaron asonadas. Algunos almacenes del centro de la ciudad fueron saqueados y robados. Los insurrectos con gestos iracundos recorrían en camiones las calles de Cali. A diferencia de Bogotá, en Cali no se presentaron destrucciones e incendios de edificaciones que cambiaran, en términos de pocas horas, el paisaje urbano. Las fuerzas del estado reprimieron, capturaron insurrectos y los enviaron a Pasto⁴²

⁴¹ Ibíd.

⁴² VÁSQUEZ, Op. cit., p. 230.

Foto 3. Temprana ausencia



Larissa, de ocho años, posa con su padre, Álvaro Bejarano, para la que sería su última fotografía juntos. Una semana después él muere. Cali, Barrio San Fernando, febrero de 1949. Archivo personal del actor social.

Álvaro Bejarano, intelectual y periodista vallecaucano, quien conoció al padre de Larissa, cuenta que era el hombre más apasionado y consecuente con la causa que abanderaba, razón por la cual fue perseguido políticamente. Todo indica que la vida del padre de Larissa se le debe a Laureano Gómez, quien le da un plazo de 48 horas para salir de Colombia. El padre de Larissa, Álvaro Sanclemente, murió en febrero de 1949, víctima de una aneurisma óptica, causa que lleva a la madre de Larissa a establecerse con la hermana menor en Venezuela, la idea era que se reunieran tiempo después, pero eso nunca sucede.

Foto 4. Desde Venezuela



Lucrecia (madre), Pilar (hermana) Terminal de pasajeros de La Guaira, Venezuela. 25 de julio de 1954. Archivo personal del actor social.

Mi abuela nunca pudo aceptar ni recuperarse de la muerte de mi papá, de su hijo mayor que se muriera de 33 años, para ella, eso le cortó la vida. Era su hijo mayor, su hijo preferido y por eso no quiso que me llevaran a mí, porque era el único recuerdo de su hijo, se apegó mucho a mí y no consentía... por eso yo nunca me fui con mi mamá.

Mi mamá dijo: "no, yo que les voy a quitar esa niñita", ella me dejó fue por eso, porque sabía que mi abuela si me iba yo, pues eso era horrible, entonces por eso me dejaron con mi abuela y mis tíos. Para mi mamá en ese momento también era cómodo, porque ella tenía que irse a establecer a Venezuela, entonces viajar con dos niñas, mi hermana tenía un año, entonces me quedé...y ¡me quedé!⁴³

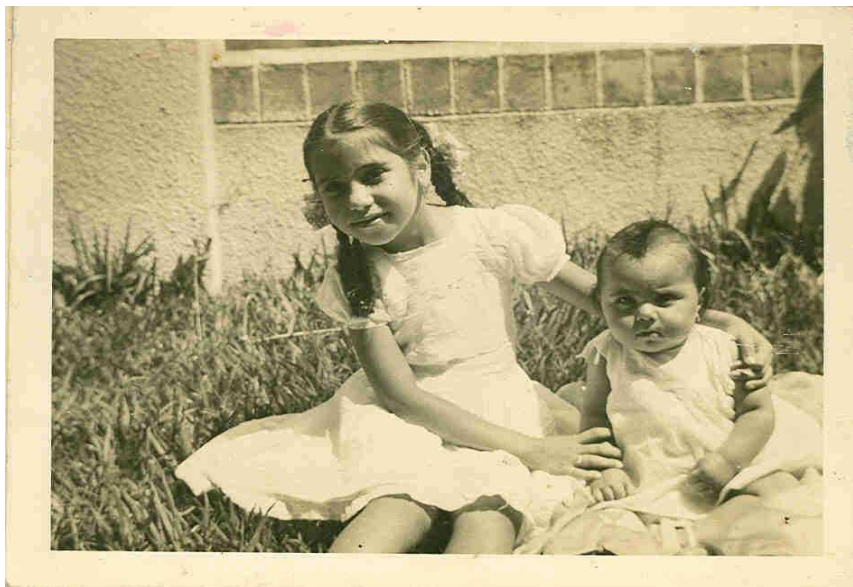
⁴³ ENTREVISTA con Larissa Sanclemente, Op. cit.

Foto 5. El eclipse de una madre



Lucrecia, madre de Larissa, Venezuela, 16 de octubre de 1962.
Archivo personal del actor social.

Foto 6. La hermana mayor



Larissa y su hermana Pilar. Cali, Barrio San Fernando, 1949.
Archivo personal del actor social.

❖ ***El colegio y los tíos.*** La relación con sus tíos, principalmente con Néstor, quien después de ser profesor de literatura en el Liceo Benalcazar y el colegio Santa Librada, es nombrado, primero secretario y después subdirector de Bellas Artes, determina la vinculación de Larissa al ambiente cultural caleño.

Mi abuela hizo las veces de mi mamá y mis tíos las veces de mi papá, yo tuve dos papás, porque Néstor era en un aspecto y Carlos en otro. Carlos era como en el aspecto económico y de lectura, él me hacía leer mucho, parte de la biblioteca que tengo era de él, entonces mis vacaciones recreativas eran de lectura, mi tío Carlos me sacaba lo que quería que leyera y todos los años leía Tom Sawyer. (Risas) Era el que me daba la plata los domingos del cine, de la ida al club, uno iba y almorzaba un sándwich club o papitas fritas con Coca Cola y eso valía 30 centavos y a mí me daban un peso y el peso me alcanzaba para ir a cine, para ir al club...⁴⁴

⁴⁴ Ibíd.

Foto 7. Su mentor



Néstor Sanclemente (tío)
Archivo personal de Larissa Sanclemente.

La familia de Larissa, siempre preocupada su educación, busca un colegio donde inscribirla, pero la niña, a su corta edad, da muestras independencia y rebeldía.

Tenía como cuatro o cinco años y ya me iban a llevar al kinder y como quedaba cerquita a la casa me iban a meter en María Auxiliadora, a mí no me gustó para nada ese colegio, yo les tenía miedo a las monjas, las veía con esos hábitos y echaba a correr; les hice una pavada a esas monjas y no me recibieron, me saqué un diente delante de ellas y se los puse encima de una mesa... yo no quería estudiar en un colegio de monjas.⁴⁵

⁴⁵ Ibíd.

Foto 8. El lector



Izquierda: Carlos Sanclemente (tío)

Centro: Hernando Tejada

Derecha: "El esclavo"

Plaza de Caicedo. Descanso de la elaboración del mural

"Historia de Cali" Mural al fresco. Nueva Estación del Ferrocarril, Cali. 1953

Archivo personal del actor social.

Gracias a que el padre de Larissa, en su época de concejal, ayuda al Liceo Benalcazar a obtener la personería jurídica, a la niña le dan una beca.

Un día me empezaron a llevar con mi tía Lida, que estaba en el Liceo Benalcazar, que quedaba en la carrera cuarta con calle novena, donde está hoy el Hotel Americana, allí era el primer Liceo, yo alcancé a ir a ese colegio. Me llevaban como asistente, mi abuela estaba ocupada en la casa y mis otras dos tías, Leonor y Mery, trabajaban, ya estaban señoritas entonces comenzaron a trabajar.⁴⁶

⁴⁶ Ibíd.

Foto 9. Una jaula de canciones



Larissa Sanclemente siempre se caracterizó por ser una buena estudiante.
Archivo personal del actor social.

Cuando estaba aprendiendo a leer, la señora Ana que era la directora del Liceo, me llamaba en las horas del recreo a veces, y me decía: “venga me lee aquí”, era el libro de Jaula de Canciones, que era un libro de poemas infantiles escrito por mi padre y dedicado a mí; entonces me decía:

“Larissa, venga y me lee aquí”, yo no sabía leer, pero como me había aprendido los poemas de memoria y los recitaba: “ratatata”, y me decía: “usted no está leyendo”. Eran cosas que se inculcaban, toda la parte cultural.⁴⁷

⁴⁷ Ibíd.

En esta época se presenta un giro en la vida familiar, a pesar de que Bellas Artes dependía de la Secretaría de Educación del Departamento, la cultura y la educación no estaba politizada en ese tiempo, Néstor Sanclemente llega, primero como secretario y luego es nombrado director de Bellas Artes, puesto que conserva casi hasta su muerte. Su gestión se da bajo la administración de gobernadores liberales y conservadores, sin que esto afectara su permanencia en la institución.

Al respecto Larissa comenta: “Estando Antonio Benavides de director de Bellas Artes, Antonio, que era amigo personal de Néstor, sucedió al maestro Antonio María Valencia, nombró a mi tío Secretario de Bellas Artes.”⁴⁸

❖ **El ballet.** Para complementar la educación de Larissa y aprovechando la vinculación de Néstor a Bellas Artes, la familia decide buscar una actividad extracurricular. Para la abuela, ballet era sinónimo de elegancia y aprovechando la llegada al Conservatorio de Silvana Suderi, quien había estudiado ballet en Italia, Larissa inicia sus clases a los 9 años, en 1950.

La niña ingresa a ballet en una época de transiciones para esta práctica, ya que no se había conformado un cuerpo de baile como tal, se dictaban clases con la técnica. Llega Peggy de Buchar, una inglesa que viene al país con su esposo, quien es nombrado profesor de la Universidad del Valle. Ante el retiro de Silvana Suderi, la inglesa, que también había estudiado ballet en su país, se hace cargo de las clases en el Conservatorio.

La primera vez que se hizo algo con miras a volverlo profesional fue cuando llegó Brinatti y se montó “Sueño de una noche de verano”, ese se puede decir que fue el debut mío como bailarina. En “Sueño de una noche de verano”, la figura principal fue Peggy, que era una inglesa muy estilizada...”⁴⁹

❖ **Brinatti y Buenaventura. “Sueño de una noche de Verano”.** En esa época, además de la música, en el Conservatorio iniciaron las clases de teatro y de artes plásticas y Enrique Buenaventura era el profesor de teatro. Esta unión da un giro a la historia cultural de la ciudad.

Después de 8 años de estudiar en el Conservatorio, Larissa hace parte de la unión del ballet con el teatro, fenómeno que cambia la historia cultural de la ciudad, al unir dos prácticas artísticas en pos de la conquista de espacios donde presentarse.

⁴⁸ Ibíd.

⁴⁹ Ibíd.

Foto 10. Gestión cultural



Profesor Giovanni Brinatti.
(Izquierda)
Archivo personal del actor social.

En 1958, ya había salido del colegio, llegó el profesor Giovanni Brinatti a Colombia, un italiano que había venido después de la guerra y había tenido un ballet en Bolivia. Se conoció con Enrique Buenaventura e hicieron una fusión con el ballet y el teatro, el primer montaje que se hizo de esa fusión fue “El Sueño de una noche de Verano”; era con coros danzantes, Brinatti hizo toda la coreografía, la parte danzante y se hizo muy amigo de Enrique.⁵⁰

Brinatti, gran coreógrafo, le da el impulso a la formación de la escuela de ballet, con la que inicia la conquista de nuevos escenarios, que antes no habían sido utilizados para esta práctica: El Teatro al Aire Libre Los Cristales, el Gimnasio del Pueblo, entre otros.

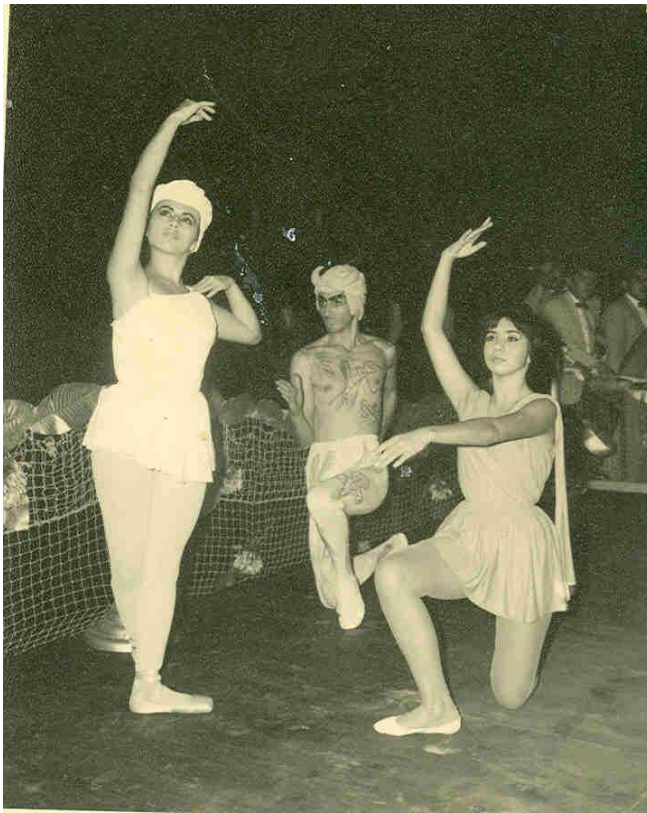
La unión del ballet y el teatro, además de llevar a un público más popular los montajes, rompe el paradigma de que el ballet era solo para mujeres, ya que alumnos de Enrique que hacía parte de las obras, se ponían las zapatillas de punta.

Larissa evoca: “Tuvimos hasta un compañero boxeador en el ballet, Ramiro Viveros se llamaba y ya se acabó ese tabú de que los hombres no bailaban ballet”.⁵¹

⁵⁰ Ibíd.

⁵¹ Ibíd.

Foto 11. Al aire libre



Presentación de la Obra "El pastoreo" de Bach.
Larissa (derecha)
Teatro Al Aire Libre Los Cristales.
26 de diciembre de 1960

Después de "Sueño de una noche de verano", Brinatti es nombrado director de la Escuela de Danza, tiempo en el que se montaron las obras: Copelia, Jardín Público, Tancredo y Florinda, entre otras y que eran presentadas a nivel departamental: Sevilla, Cartago, Roldadillo, Yumbo, Palmira, Buga y Buenaventura reciben a los artistas. Estando en la Bocana, en un espectáculo que se presentó en una tarima en el mar, Larissa y el resto de artistas presencian el hundimiento del barco "El Vencedor".

El montaje de la obra "Edipo Rey", presentado en las gradas del Capitolio Nacional, en Bogotá, se convierte en la cúspide de la unión de Buenaventura y Brinatti.

Larissa cuenta que: “Edipo Rey lo bailamos en las gradas del Capitolio, muy lindo fue ese espectáculo y nosotros éramos el coro danzante, que era pues con teatro y ballet”.⁵²

Foto 12. En punta de pie



Larissa en presentación de la obra “Danza China” de Cascanueces.
Teatro Municipal. 1960
Archivo personal del actor social.

⁵² Ibíd.

Según Álvaro Bejarano, quien los acompañó a la presentación, la llegada a la capital de una forma cultural de provincia con concepciones universalistas representa un hito para la cultura del país, ya que el despegue del teatro y del ballet se dio en la provincia. Así lo recuerda Bejarano

Algún día que hagan el balance de la importancia de la vida cultural colombiana tendrán que referirse a eso, porque eso fue glamoroso en Bogotá y no hay antecedente ninguno ni volvió a haberlo, fue como resucitar los griegos en las graderías del Capitolio, sensacional. Otra cosa en la que hay que detenerse también, yo creo que el hombre más importante de la cultura colombiana en la segunda mitad del siglo pasado, del siglo veinte, se llama Enrique Buenaventura, eso es indiscutible.⁵³

En la búsqueda de nuevos escenarios donde presentar su arte, la escuela de ballet explora nuevos escenarios dentro y fuera de la ciudad.

Cuando bailaba, nos tocaba presentarnos en el Teatro Municipal, en el Teatro al Aire Libre, en el coliseo ese Evangelista Mora, además el festival era a nivel del departamento, a nosotros nos tocó ir a bailar a Buga, Tulúa, Roldadillo, Cartago, una vez nos tocó bailar en la plaza de toros de Palmira, que nos tocó de camerino las cosas donde metían los toros.⁵⁴

Un día de la bailarina. En el momento en que se montaron las obras más importantes de la época, Larissa tenía ensayos hasta las doce o una de la mañana, para levantarse a las cinco y estar lista para ir al colegio, que en ese tiempo tenía jornada doble.

Larissa hace un recuento de sus actividades: “A las cinco salíamos y el bus nos repartía y yo me bajaba en el Conservatorio, a las cinco y media entraba a clase de música, que era con el profesor Delgado, Jorge Delgado creo que se llamaba; después estuvimos con Montoyita”.⁵⁵

⁵³ ENTREVISTA con Álvaro Bejarano, Periodista. Santiago de Cali, 16 de Noviembre de 2006.

⁵⁴ ENTREVISTA con Larissa Sanclemente. Op. cit.

⁵⁵ Ibíd.

Foto 13. Danza China



Presentación de la obra "Danza China" de Cascanueces.
Teatro Municipal. 1960
Archivo personal del actor social.

Cuando ya estaba en ballet, las clases eran hasta las siete y media, ocho y volvía a la oficina de mi tío a hacer las tareas, en esa época en el conservatorio había clase por la noche para los de teatro y él dictaba Historia del arte, entonces me mandaba con Ortiz o con Alberto a la casa, que eran los porteros del Conservatorio, ellos iban en bicicleta, pero entonces tenían que irse arrastrando la bicicleta, porque yo no me montaba. O cuando salía más temprano me llevaba él mismo.⁵⁶

Al salir del colegio Larissa sigue en el Conservatorio aprendiendo ballet y música; su anhelo era estudiar arquitectura, pero no había los medios económicos para ello.

❖ **Pedro y Fanny.** Un hecho determinante en el auge de la cultura caleña, esa la llegada al teatro de la ciudad de Pedro Martínez con Fanny Mikey, quienes junto a Brinatti y Buenaventura, participaron en todos los montajes de la época: "Sueño de una noche de verano", "Edipo Rey", Copelia, Jardín Público, Tancredo y Florinda.

⁵⁶ Ibíd.

Foto 14. Una Sílfi



Larissa en el jardín del Conservatorio.
Vestuario de la obra "Las Sílfi", 1960.
Archivo personal del actor social.

Foto 15. Tras bambalinas



Foto 16. Cuando caía el telón



Camerino Teatro Municipal
Cecilia Espinosa y Larissa Sanclemente.
Fotos tomadas por Hernando Tejada, 1960.
Archivo personal del actor social.

Después de trabajar juntos un tiempo, se presenta un acontecimiento histórico en la cultura de Cali, en una tienda que quedaba frente al Conservatorio, Néstor Sanclemente, tío de Larissa, Pedro Martínez y Luís Carlos Figueroa, crean los Festivales de Arte. En Fanny delegan toda la parte publicitaria y financiera del Festival.

En 1960, año de la presentación de la obra cúspide de la carrera de Larissa, “Sueño de una noche de Verano”, se hizo el primer Festival de Arte en Cali

Larissa afirma: “Fanny es una gran trabajadora, incansable, entonces estuvo en todo los festivales, con toda esa elegancia y belleza se iba y les cruzaba la pierna a los gerentes y ahí mismo hacían el cheque, se financiaba el Festival por la empresa privada y otra parte por el sector público”.⁵⁷

⁵⁷ Ibíd.

Así comenzó una prolífica etapa en la tradición cultural de la ciudad, que con los festivales de arte, que además eran internacionales, se abre espacio para todas las manifestaciones de la vida cultural de Cali: la pintura, la danza, la música, el teatro, la artesanía y por supuesto, el ballet. Los contactos que tenían Pedro y Fanny en Argentina, ayudaron a la promoción del festival y a la convocatoria de los artistas.

Larissa recuerda con agrado una muestra artesanal mejicana, nunca antes vista en Cali, que exhibieron en la rotonda del Conservatorio y que además, venía acompañada del ballet folclórico de México; además, de Estados Unidos vino el ballet de Paúl Taylor. Jesús Soto, un gran escultor venezolano, Atahualpa Yupanqui; de Europa vino Pierre Burnie, el mejor chelista de la época.

En los jardines se hacían las exposiciones que las cuidaba un policía y se exponían cuadros de Abularach, pintor guatemalteco, Siqueiros, Obregón, Botero, que alcanzó a venir a un festival; en ese tiempo estaba casado con Gloria Zea, yo los conocí en la casa de Hernando Tejada, eran muy amigos de Hernando...y Grau y una cantidad de personajes que conocimos en ese tiempo.⁵⁸

No hay lugar a dudas que esa fue la época dorada de la danza y el teatro en Cali, en donde se abrían escenarios para todas las manifestaciones culturales; no sólo montaron “Edipo Rey” y “Sueño de una noche de verano”, fue el año en que montaron “A la diestra de Dios padre”. En 1960 el teatro viaja invitado a París a presentar la obra, que ganó premio.

Al respecto añade: “Fue el teatro más importante de toda Colombia en ese momento, montaron obras como “El amor de los cuatro coroneles”, obras de grandes autores”.⁵⁹

Debido a la expansión de los Festivales de Arte, el teatro de la ciudad es conocido a nivel mundial y por consiguiente las obras de Enrique, quien se gana un premio y viaja a Europa a estudiar, por lo que Pedro Martínez quedó de director encargado.

Es la época del teatro infantil, que presentaba sus funciones los domingos, acompañados nuevamente de Brinatti y el ballet; se hicieron montajes de

⁵⁸ Ibíd.

⁵⁹ Ibíd.

Blanca Nieves y los siete enanos, las historia del Tío conejo zapatero, Pedro y el lobo, en el que participó Larissa con su danza. Después de 8 años, Fanny y Pedro se van de la ciudad.

❖ **Ballet folclórico, una fusión cultural.** Así recuerda Larissa el Ballet Folclórico, una incursión más de la danza en la cultura popular, que además, se convirtió en un suceso artístico de excepcionales resultados para el campo cultural musical, al innovar en las prácticas establecidas combinando el ballet con las música del litoral pacífico

En 1962 se unen Santiago Velasco, Giovanni Brinatti, Leonor González Mina y Esteban Cabezas y se les ocurre hacer un ballet folclórico. El coreógrafo era Brinatti y a mi me pareció un experimento grandioso, porque un italiano que no sabía nada del folclor, e hizo un montaje muy bien hecho; el bambuco “Cuatro preguntas” lo bailábamos con zapatillas de punta. La historia del ballet folclórico empieza con un cuento del tío Guachupecito, que le está contando al sobrino, entonces empieza:

“tío Guachupecito, siéntese, siéntese”

Era la voz de Leonor González Mina, entonces empiezan a hacer el recorrido desde el sur de Colombia y se va subiendo por la Costa Pacífica hasta Panamá.

Después se meten a la parte andina, que se baila la “Antioqueñita”, “Cuatro preguntas”, después la “Guabina”; siguen a los Llanos con el Galerón Llanero. La cumbia, todo el recorrido, del Cauca me acuerdo, del Cauca y Nariño, de Tumaco, lo que es Costa Pacífica los arrullos:

“Mira qué bonito...”

Empieza con la procesión que va con el San Antoñito, y se baila:

“Mira qué bonito que viene bajando
con ramos de flores...”

Y después Cauca, de Guapi:

“El chocolate es un santo que de rodillas...”

Leonor iba cantando y nosotros íbamos interpretando la música con el ballet. Fue un lindo experimento que se acabó, no tuvo mucha duración porque después hubo problemas entre ellos, Leonor se iba y se disolvió, pero alcanzamos a bailar y lo hicimos a nivel departamental, estuvimos viajando por todo el Valle. Me acuerdo que un día nos tocó bailar en la plaza de toros de Palmira y nos dieron por camerinos donde metían los toros, nos tocó cambiarnos en los toriles. Creo que alcanzamos a tenerlo dos o tres años.⁶⁰

Con la composición de la “Suite del Tío Guachupecito”, Suite Sinfónica para ballet, coros e instrumentos del folclor del Pacífico, compuesta en 1960, el Maestro Santiago Velasco funda el “Ballet Folclórico de Colombia” en 1962, dedicado en su primera parte a la Costa Pacífica y con el que debuta en la V Feria de Cali, ganando el trofeo “Carreta de Plata”.

En 1964 surge “Tío Guachupecito” Poema Sinfónico para orquesta, que es estrenado por la Orquesta Sinfónica de Colombia, en el Teatro Colón de Bogotá en 1967. Esta obra está basada en la del maestro Velasco, “Suite del Tío Guachupecito”, para ballet y Orquesta sinfónica.

La obra, que sin interrupción muestra diferentes momentos de la tradición del Pacífico Colombiano, está compuestas por 8 actos:

Introducción
Amanecer
Intermedio
La pesca y el Currulao
Romance del Tío Guachupe
Danzas pequeñas
Maquerule
Jota Chocoana

El 13 de febrero de 1972, en el periódico el Tiempo, Otto de Greiff reseña una presentación en el Teatro Colón de Bogotá, de la Orquesta Sinfónica de Colombia, bajo la dirección de Gustav Kolbe.

⁶⁰ Ibíd.

“.....la muy pintoresca y sávida suite de Santiago Velasco Llanos extrajo de su música de Ballet El Tío Guachupecito sobre tonadas y danzas características del Chocó.....Velasco Llanos se propone reestructurar la Música de su Ballet (Folclórico de Colombia 1961), conformando con ella una especie de vasta Rapsodia orquestal. Pero su música actual es una muy diestra y agradable secuencia de aires tradicionales del Litoral Pacífico y una excelente contribución al magro repertorio de nuestra música tradicional.....”⁶¹

❖ **Ballet Acuático.** En esa misma época Larissa alternaba el ballet clásico con el ballet acuático, convirtiéndose sin saberlo, en un actor determinante para que la práctica evolucionara, al presentar a Delio Aristizábal, el director de ballet acuático y al profesor Giovanni Brinatti, quien colabora con montajes de coreografías al naciente experimento.

El director del ballet acuático practicaba ese deporte y pertenecía al Club de Tennis, fundado el 1 de junio de 1928 y que quedaba en ese tiempo al frente del Conservatorio, en la margen izquierda del río Cali, hoy zona verde del CAM.

El ballet, aunque pertenecía al Club San Fernando, entrenaba en el Club de Tennis a las seis de la tarde, lo que le permitió a Larissa entrar primero a la clase del ballet acuático y después al Conservatorio, que le quedaba en frente. Después tumban el Club de Tennis y el ballet acuático se va a entrenar al Club San Fernando.

El ballet acuático como ente, era el Ballet acuático Santiago de Cali, pero pertenecía al Club San Fernando y las giras las hicimos a nivel nacional, estuvimos en Bogotá, Villavicencio y Barranquilla y Medellín también.

Eran eventos que no se cobraban nunca, nos daban los pasajes y estadía en los mejores hoteles. Nosotros íbamos todo el grupo, que éramos como cuarenta, con las chaperonas, a mí nunca me pagaron un peso, por bailar nunca recibí un peso.⁶²

⁶¹ VELAZCO, Santiago. [en línea]. Balada del Tío Guachupecito, 2006. [consultado 05 de Octubre de 2006]. Disponible en Internet:

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/velasco/indice3.htm>

⁶² ENTREVISTA Larissa Sanclemente, Op. cit.

Foto 17. El club



Larissa con su tía Mery en el Club San Fernando.
26 de diciembre de 1957.
Archivo personal del actor social.

Del grupo de ballet clásico únicamente Larissa hacía parte del ballet acuático porque su familia era socia del Club San Fernando, el resto de las participantes eran nadadoras que pertenecían al club. La entrada de la bailarina al equipo le aporta una técnica nueva a la práctica, al transmitir sus conocimientos de postura corporal en el momento de entrar al agua.

Delio y Brinatti tuvieron buena empatía y en uno de los montajes, Larissa aparecía en una plataforma flotante bailando, mientras sus compañeras en el agua, complementaban el acto con nado sincronizado, abriendo con esto un nuevo espacio para la unión del ballet con otras prácticas, en este caso deportivas. En 1975 se realiza en Cali, el Segundo Campeonato Mundial de nado sincronizado, el primero fue en Belgrado, en 1973.

Foto 18. Amor en los sesenta



Larissa con Alfredo Mayolo, su esposo, en una fiesta en la casa de Hernando Tejada.
Años sesenta.
Archivo personal del actor social.

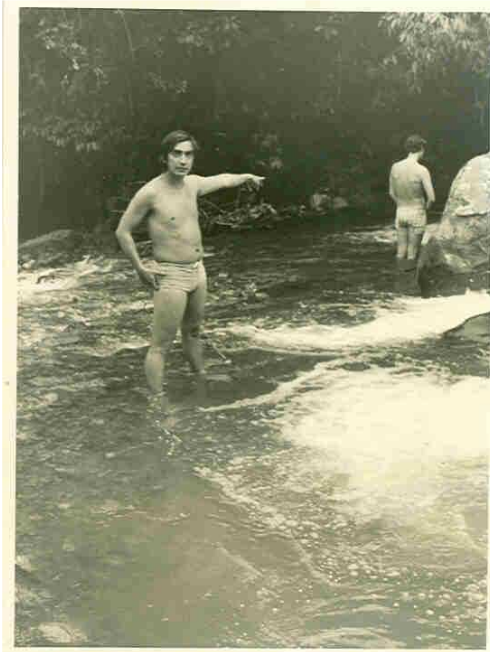
Asegura Larissa: “Gloria continuó y no dejó morir la escuela, luego vinieron unas desavenencias, ella sacó la escuela de Bellas Artes y creo que ahora funciona en la Universidad del Valle. El ballet ya no está vinculado a Bellas Artes”.⁶³

Simultáneamente, en ese momento, tres actores de la vida cultural caleña, hacían parte de la vida de Larissa con especial recordación.

❖ **Carlos Mayolo. (q.e.p.d.)**

Con una sonrisa, cuenta: “Carlos se graduó, él es primo de Alfredo, se graduó y empezó a estudiar abogacía en la Santiago y también como tenía como su virus político, entonces vio que eso no era lo de él, que lo de él era el cine, entonces empezó con su goma del cine a hacer cine y empezó a llevar cine a los sindicatos”.⁶⁴

Foto 19. El irreverente



Carlos Mayolo y su primo Alfredo en el río Pichindé. Años setentas.
Archivo personal de Larissa Sanclemente.

⁶³ Ibíd.

⁶⁴ Ibíd.

Eso fue inclusive en colaboración porque en ese tiempo Carlos estuvo muy ligado a la escuela, al TEC, yo me acuerdo que a ese del barrio Obrero lo acompañé, la vez de esa película. Entonces la idea entre él y el TEC, que eran aficionados al cine, fue comprar una cámara de 35 para proyectar películas y montar su cine club. Se hizo ese desfile para conseguir fondos para eso, se compró la cámara, se empezaron a pasar ciertas películas y después, ¿que pasó? Carlos se fue de Cali, ya se metió de lleno en el cine y se fue a Bogotá. Y ya como que faltó más organización, el hecho es que el cine club no pelechó.

Pero esa fue otra inquietud cultural, para que veas que la ciudad de Cali tenía otros intereses culturales muy distintos a los intereses culturales que hay ahora, culturalmente. Había muchas inquietudes y había gente que trabajaba con amor de ciudad, tenían amor a la ciudad, eran caleños.⁶⁵

Así lo cuenta Carlos Mayolo en su libro:

Fundé un cine club con una película sobre Mayo 68 recién traída de París que les enseñó a los estudiantes a darse con la policía. Después de esas proyecciones, Cali quedó destruida. La policía confiscó la película y Guerrero- mi amigo que me volvió comunista- y yo tuvimos que escondernos en la finca suya a esperar a que volvieran a poner los vidrios en los almacenes y bajar de la finca haciéndonos los disimulados.⁶⁶

❖ **Tejadita.** La historia de Larissa con el maestro Hernando Tejada viene desde que ella era un niña y le cargaba las pinturas en Lomitas, lugar de veraneo de la familia Sanclemente, pues Hernando era amigo entrañable de Carlos Sanclemente, tío de Larissa. Por esta razón, la bailarina vive de cerca el proceso creativo del artista y la evolución de su obra, hasta convertirse en una de sus modelos, para dar vida a “Sacramento Asiento”.

Larissa recuerda esa etapa de su vida, junto a Hernando Tejada:

Bueno, mi relación con Tejada es desde la niñez, yo le decía tío bigotes, tenía un bigote así... (poblado). No me gustaban los bigotudos, me fastidiaba y entonces Tejada iba todos los domingos a almorzar a la casa, porque mi abuela hacía unas empanadas muy

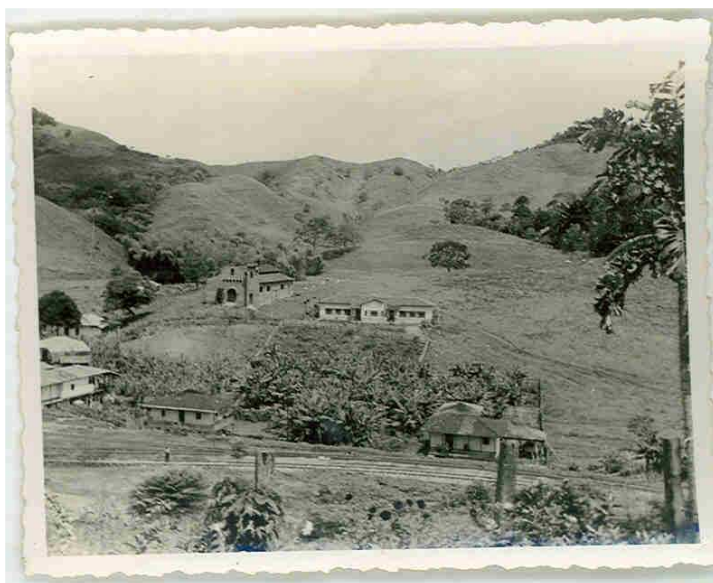
⁶⁵ Ibíd.

⁶⁶ MAYOLO, Carlos. ¿Mamá que hago? Vida Secreta de un Director de Cine. Bogotá. Editorial Oveja Negra, 2002. p. 108.

sabrosas. Tejadita llegaba a las once de la mañana, todos los domingos cuando vivíamos ahí en el centro, en la séptima. Cuando vivíamos en la séptima, eran la épocas en que nos íbamos todos a veranear a Lomitas, que esa finca era del esposo de una tía abuela mía, de mi tía Guillermina, una hermana de mi abuela; ahí cabía toda la familia y había dos casas, que una se llamaba Holanda y la otra Tolosa.

Tolosa, que era la casa de arriba, se la cedían a mi abuela y nosotros nos íbamos de aquí de Cali hasta con el trasteo, porque había que llevar las camas, llevar la cocina, entonces era con un camión de trasteo y en ese tiempo había tren, unas cosas se mandaban por tren y otras por carretera. Entonces íbamos y nos quedábamos todo el verano allá y los sábados llegaba un poco de gente. Tejada se iba a pintar acuarela, porque se iba a paisajear, en Lomitas hay unos paisajes muy lindos. ¿Viste la foto del pueblito?⁶⁷

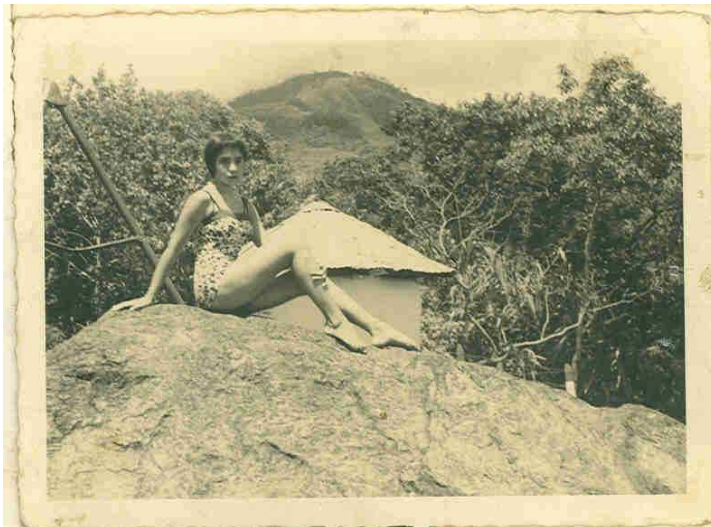
Foto 20. Lomitas



Panorámica de Lomitas, lugar de veraneo de los Sanclemente. Archivo personal de Larissa.

⁶⁷ Ibíd.

Foto 21. Un verano



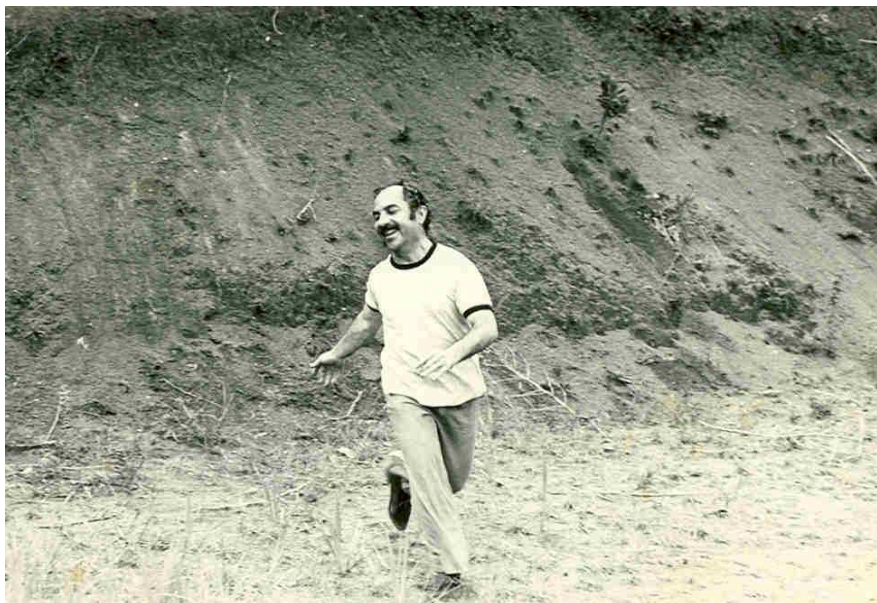
Larissa de vacaciones en Lomitas. 1956
Archivo fotográfico de la bailarina.

Y, yo le cargaba el agua para las acuarelas, entonces a mi me tocaba caminar mucho porque él se adentraba en un sitio y a mi me tocaba devolverme a la casa a rellenar los frasquitos de agua y volver a llevar. Y me sentaba todo el tiempo, tal vez por eso me gustó también pintar, me sentaba todo el tiempo al lado de él.

Cuando ya estaba en el ballet, él iba a hacerme fotos de ballet, me tomaba fotos, y cuando yo vivía al pie del Conservatorio, yo me pasaba donde él a conversar, cuando tenía mis problemas ya de matrimonio y la cosa, él era mi confidente, mi amigo, le contaba las cosas; cuando estaba con Alfredo, él nos contaba a nosotros todos sus desengaños amorosos, porque era muy enamorado y nunca lo tomaron en serio las novias.⁶⁸

⁶⁸ Ibíd.

Foto 22. El gran amigo



Hernando Tejada en Lomitas. Años Sesentas
Archivo personal del actor social.

Foto 23. Introspección

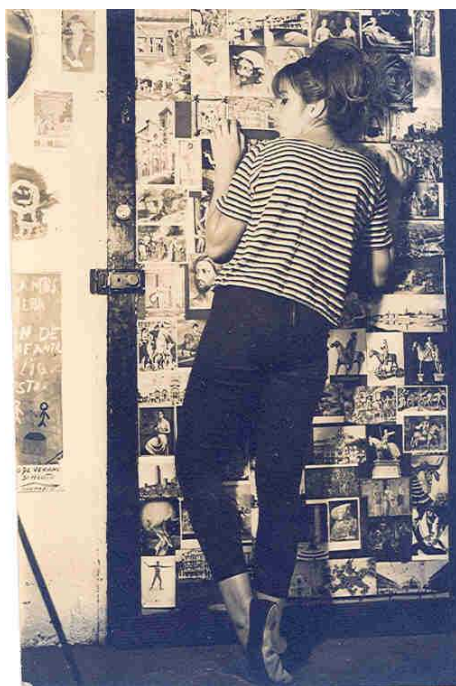


Foto 24. Inquieta mirada



Foto 25. La diva.



Larissa posa para el maestro Tejada
Fotos tomadas por él en su estudio. Casa frente al Conservatorio.
Años 60. Archivo fotográfico del actor social.

Una vez que viajaba para Europa con el sobrino Alejandro, iban en barco, apenas se subió al camarote del barco sacó todas las fotos de sus novias, pero se sus novias sentimentales. Tenía fotos de Gloria Sánchez, mías, de Lucila Espinosa, de todas, de Dora Franco, entonces sacó y empapeló el camarote de las fotos de las novias. Eran novias de él, pero lo que pasa es que ellas no sabían que eran las novias. (Risas)

De la evolución de la pintura de Hernando a la escultura, fue más o menos, él hizo muchas escenografías del ballet de nosotros. Inclusive las escenografías y las máscaras de la Danza China y de Pedro y el lobo, fueron hechas por Tejada, entonces eso le fue dando a él como una idea de pasarse, más vale a la escultura.⁶⁹

⁶⁹ Ibíd.

Foto 26. Fiel compañera



Foto tomada por Hernando Tejada en su estudio.
Casa frente al Conservatorio. Años 60.
Archivo personal del actor social.

Con los del TEC empezaron con la idea de hacer títeres, con Julia Rodríguez, Iván Rodríguez, que están en Bogotá, entonces él hizo los primeros títeres y empezaron a hacer funciones para niños... el primer teatro de títeres se llamaba Títeres Cocoliche. Inclusive en la retrospectiva de él, que fue el año pasado, salieron los títeres Cocoliche y las escenografías que hizo para el teatro y el ballet. Hasta cuando ya estaba Gloria con el ballet, él les hizo varias escenografías. Y ya empezó a trabajar las maderas, el balsa y fue haciendo sus primeras esculturas, me dijo: "voy a hacer a unas mujeres objetos". La primera que hizo, Teresa Mesa, que la tiene el museo la Tertulia, que era una mesa con una cara. Después hizo a Estefanía Telefonía, otra Abigail Atril, otra que era Mónica Filarmónica, que era donde él tenía el equipo de sonido; la prestó para lo de la sinfónica, inclusive las medias que tiene la vieja que son unas medias caladas, eran mías.⁷⁰

⁷⁰ Ibíd.

Foto 27. Mujer objeto



Larissa posa con Mónica Filarmónica.
Estudio de Hernando Tejada.
Años setentas.
Archivo personal del actor social.

Pues, él dijo: "yo voy a hacer una que se va a llamar Sacramento Asiento", él me hizo a mi muchos dibujos, muchas cosas, muchos retratos, entonces yo le dije: "yo quiero ser la modelo". Me dijo: "si claro". Entonces, ahí en las fotos que están en el álbum, fuimos haciendo una serie de fotos, él me tomó una serie de fotos para hacer la cara y trabajar aparte.

Y empezó a hacerla, y ya cuando...las fotos que está ya terminada antes de exponerla, fueron tomadas por Fernell y...no, para esa le posé muy poco, el trabajo preliminar fueron fotos, inclusive con Alfredo, y él tomaba las fotos y charlábamos, nos tomábamos los traguitos y la cosa.⁷¹

⁷¹ Ibíd.

Foto 28. La inspiración



Hernando Tejada y su "Sacramento Asiento", una de las mujeres objeto del maestro y de la que Larissa fue modelo. Foto tomada por Fernell Franco en la casa del autor, en 1974. Archivo personal del actor social.

Foto 29. El perfil de Sacramento

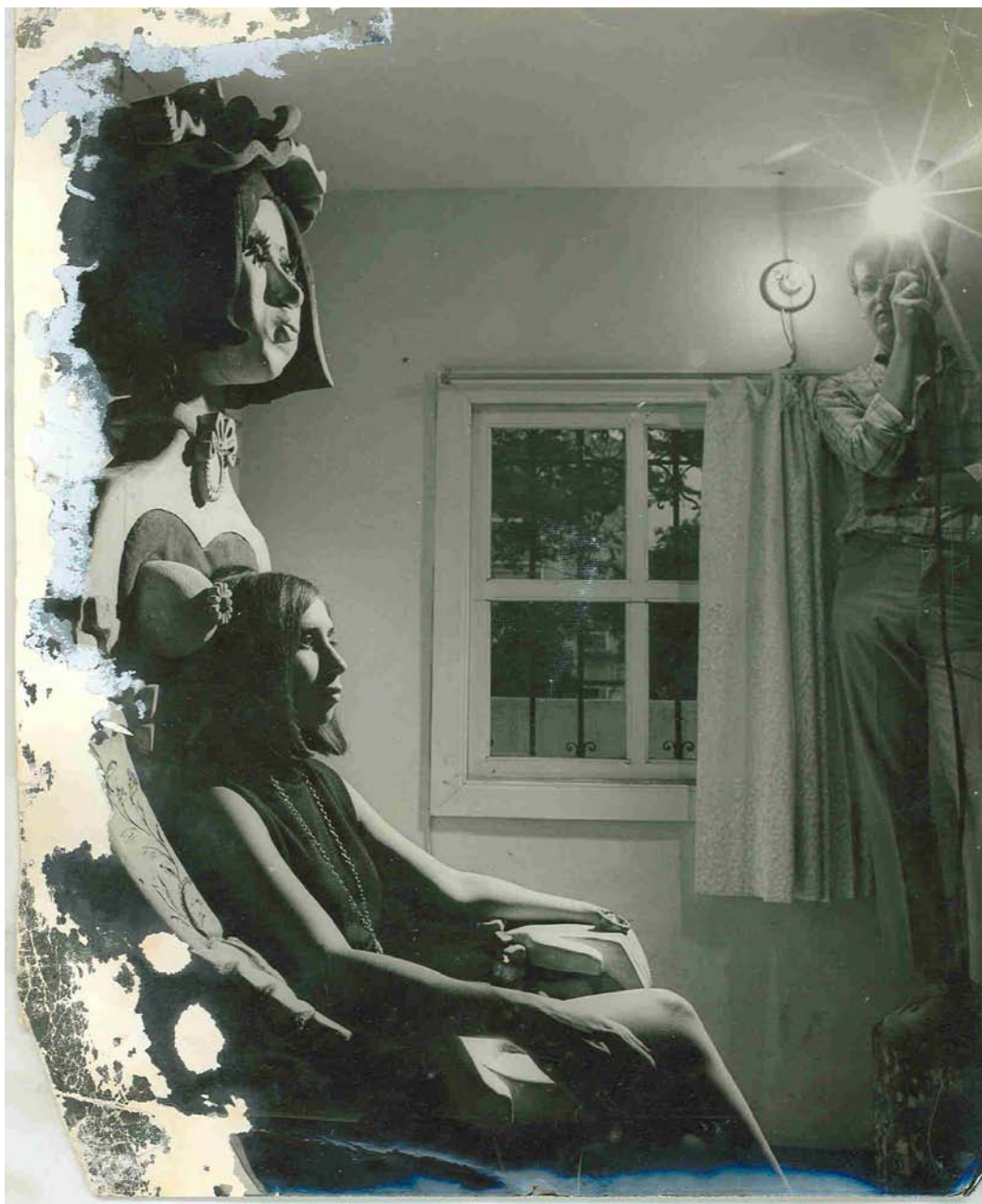


Foto tomada por Fernell Franco en casa de Hernando Tejada en 1974.
Archivo personal del actor social.

❖ **El compadre Fernell.:** La relación de Larissa con el fotógrafo Fernell Franco se da porque los dos se encuentran en diferentes escenarios y tiene amigos en común. Cine- Estudio 35 es la actividad que monta Carlos Mayolo para reunir fondos y comprar la cámara para el Cine club y Fernell toma las fotos esa noche.

Foto 30. Sábado en la tarde



Contacto de fotos tomadas por Fernell Franco
Larissa embarazada de Mateo, su segundo hijo.
Popayán, 1968.
Archivo personal del actor social

Yo conocí a Fernell cuando te digo, en el año 65 por ahí, que fue Cine-Estudio 35, entonces que hicimos el modelaje, a través de Carlos Mayolo y Alfredo, conocimos a Fernell, él trabajaba con Nichols publicidad y trabajaba Carlos Duque ahí también. Fernell empezó a trabajar como fotógrafo en el diario Occidente, era reportero gráfico y le tocaban las cosas más horribles del mundo, un hombre con esa sensibilidad, porque para darle el trabajo de reportero lo mandaban a fotografiar todos los crímenes.⁷²

Pasan los años y se vuelven muy amigos, tanto, que el fotógrafo se convierte en el padrino de Mateo, su segundo hijo. Fernell hace una campaña publicitaria con su ahijado, en 1973.

Foto 31. Un domingo en Mónaco



Fernell Franco (izquierda), Patricia (esposa del fotógrafo es esa época), Mateo, hijo de Larissa (derecha), Plinio Carvajal (espalda). Casa de Larissa, Mónaco, vía a Cristo Rey, Cali. 1972. Archivo personal del actor social.

⁷² Ibíd.

Foto 32. La mirada del maestro



Foto tomada por Fernell Franco para campaña publicitaria de Sharp.
La sombra es la del fotógrafo y el niño es Mateo, segundo hijo de Larissa.
Piendamó, 1973.
Archivo personal del actor social.

Foto 33. Los Mayolo de paseo



Toda la familia en un barco en Buenaventura. Patricia Muñoz, esposa del fotógrafo (izquierda) Mateo (izquierda abajo), Alfredo, (centro abajo) Álvaro (centro) Larissa con Néstor en brazos (derecha). Foto tomada por Fernell Franco. 1973
Archivo personal del actor social.

❖ **Arte y comunismo.** Los Festivales de Arte de Cali, funcionaron en relativa calma hasta el año 64, para Larissa fue el mejor de todos, ya que vinieron artistas de muchas partes del mundo y se montaron obras de teatro “buenísimas”; pero paralelo al auge de la cultura, crecía en el país la persecución a los intelectuales y artistas, que eran tachados por el gobierno de comunistas.

El ejemplo que más recuerda es el montaje de la Celestina, presentado en el teatro Municipal; esa noche funcionarios del DAS esperaron a que terminara la obra para detener a Yolanda García, una de las actrices principales y a varios actores más.

Néstor, como director de Bellas Artes lo llevaron detenido al DAS porque Enrique Buenaventura militaba en el partido en ese tiempo, entonces decían que todos los de teatro eran comunistas, de izquierda; sindicaron a mi tío de promover reuniones de política izquierdista ahí en Bellas Artes y era que se reunían a los ensayos en

la sala Julio Valencia, Enrique con los actores y ahí hablaban de política, pero no nada que fuera terrorismo ni nada, sino sus ideas.⁷³

El arte dramático de Enrique Buenaventura, politizado para muchos, siempre apuntó a la denuncia a través del arte; a raíz del incidente del estreno de la Celestina en el Festival de Arte de 1964, separan el teatro de Bellas Artes, el gobierno deja de darle auxilios, razones para fundar el TEC.

Así lo recuerda Álvaro Bejarano:

La fundación del TEC es una cosa simbólica real, parece paradójico, ¿cómo se funda una cosa cuando no hay con qué fundar?, pero la fundaron porque fueron expulsados de ahí, del Conservatorio.

Yo me acuerdo que Néstor estuvo de director de un festival, entonces en su concepción culta y respetable invitó figuras de la vida intelectual colombiana, por ejemplo al maestro León de Greiff lo trajo aquí y eso reforzó la concepción pacata de que era comunista.

Entonces los exiliaron de ahí y se reúnen estos en su pobreza, vamos a hacer alguna cosa y fundaron el TEC, pero fundan el TEC memoriosamente por decirlo de alguna manera, no tenían a donde ir, a donde ensayar, ni siquiera con qué comer esos actores, pero fueron tan decididamente fuertes que fundaron y a base de esfuerzos se fue haciendo.

Enrique pedaleando, impulsando ese teatro y haciendo presentaciones, tratábamos de venderle a la burguesía alguna función, a alguna empresa: no, que eso es un nido de comunistas, no se les puede comprar nada.⁷⁴

❖ **Cultura Panamericana.** En 1971, Larissa entra a formar parte del equipo de Jorge Herrera Varona, director de los Juegos Panamericanos, como secretaria de la dirección administrativa. Época de grandes cambios para la ciudad, que se preparaba a marcha forzada para recibir personas de todo el mundo; se vivían momentos de tensión por la falta de presupuesto, que atrasaban las obras.

⁷³ Ibíd.

⁷⁴ ENTREVISTA con Álvaro Bejarano, Op. cit.

Foto 34. Como un juego



Larissa en la oficina de la Secretaría de dirección Administrativa.
Juegos Panamericanos. Cali, 1971.
Archivo personal del actor social.

En la década de los años setenta, a pesar del ambiente de pujanza que la ciudad mostró con la celebración de los juegos VI Juegos Panamericanos en 1971, se vivió en la ciudad una crisis económica que se prolongó hasta los años 1980. Esta crisis generó pauperización de los sectores más deprimidos de la población, sub- empleo, luchas sindicales, agitación política y guerrillera en los barrios populares.⁷⁵

Mientras los entes gubernamentales preparaban los escenarios deportivos en Cali, los estudiantes se manifestaban en otros espacios, influenciados por la literatura, la música protesta que ganaba terreno en Latinoamérica y movimientos estudiantiles, que al rededor del mundo, proponían una manera de vida menos hostil.

⁷⁵ Memorias, Op. cit., p. 49.

En Cali todo empezó con lo que Gustavo Vivas denominó “manifestación – exposición” en el Parque Caicedo el 25 de febrero de 1971: No fue un desfile o una marcha de las muchas que pasan rápidamente por los costados de la plaza, ni siquiera alguna multitudinaria manifestación electoral de los pocos que “se le han medido a la plaza”; fueron 12 horas (de 7 a.m. a 7 p.m.) de tráfico cortado por lo menos en dos costados de la plaza, de múltiple pancartas y afiches colgados entre las palmeras y faroles, de teatro en una esquina, y de la música, la poesía y el discurso en las demás. Fue el más pacífico y amplio de los actos del movimiento estudiantil (hasta esa fecha ni se había roto un vidrio en la ciudad por pedreas), pero quizá el más violento por lo simbólico: tomarse el corazón de la ciudad que algunos consideraban propiedad privada. La realidad es que la masacre de estudiantes y ciudadanos se dio al día siguiente, el 26, a partir de la toma a bala de la Universidad (del Valle) por la tropa.” (Vivas, Gustavo. Fotocopanel, 9 de mayo de 1983)⁷⁶

La represión oficial a los estudiantes, perturbó a la ciudad, así cuenta Larissa como vivió ese momento en la ciudad:

Empecé a trabajar en el 67, en el 69 que nació Mateo yo trabajaba en Textiles El Cedro, cuando nació mi segundo hijo Mateo. Yo dije, bueno, quiero que me den mis vacaciones, la incapacidad que eran 56 días, daban 28 antes y 28 después y yo dije no, yo quiero trabajar hasta el día que vaya a nacer mi hijo para que me den las vacaciones y los 56 días y poder estar con el niño.

Entonces así se hizo, yo trabajé hasta las 7 de la noche del día viernes y el sábado nació Mateo, porque en ese tiempo a mi esposo le tocaba viajar mucho, lo programamos para un día sábado, con el doctor Perdomo que era mi médico. Por parto normal pero lo inducían. (17 de mayo de 1969, 3:00 p.m.)

En esos días María Helena Reyes, que era la secretaria del director de los Juegos Panamericanos, pues era amiga y me dijo: “Ve Larissa hay un puesto aquí, ¿no te gustaría venirte para acá?”

Y yo le dije: “pues yo estoy como aburrida”, entonces pasé la carta y se demoraron en contestarme la carta que por ahí la tengo que dice que “tomada mi determinación, no habiendo otra cosa, me la aceptan a partir del 30 de septiembre del 1970.

⁷⁶ VÁSQUEZ, Op. cit., p. 282.

Jorge Herrera Varona era el director, que después fue gobernador, entonces dijo: "bueno, si, si, si, que empiece a trabajar" y ya, empecé a trabajar, trabajé del 70 al 72 en la Secretaría de la dirección administrativa, que era Bernardo Botero Obyrne.

Todavía vivíamos en Cali pero en ese mismo año, en el 71, en diciembre, nos pasamos a vivir aquí, (Mónaco), recién nos pasamos aquí fueron los Panamericanos y el día que inauguramos la casa vinieron todos los de la oficina acá a hacer un asado. Después, al año, si, al 72 me salí de trabajar y en el 73 nació Néstor.

Antes de los Juegos Panamericanos, que estábamos todavía en Cali, pasaron muchas cosas, se rebotaron los estudiantes de la Universidad del Valle, que era todavía detrás del Hospital Departamental, porque la Sede de la Universidad la estaban adaptando, porque ahí iban a ser las residencias de los deportistas, ahí fueron las residencias de los deportistas.

Hubo un problema y no iba a haber panamericanos porque la plata no estaba y hubo una pelotera en febrero, antes de los panamericanos, se rebotaron los estudiantes de la Universidad del Valle, que era todavía detrás del Hospital Departamental, porque la sede de la universidad la estaban adaptando porque ahí iban a ser las residencias de los deportistas.

Los estudiantes protestaban porque querían sacar al rector de la Universidad del Valle, era un Ocampo, que después fue gerente del Banco de Colombia, creo, no me acuerdo como se llamaba. En medio de la revuelta, por esa estación de gasolina que da a la Universidad del Valle atrás del hospital, la policía mató a un estudiante de la universidad, a un muchacho que le decían "Jalisco".

Entonces eso se volvió más revuelta, hubo toque de queda en Cali desde las doce de la noche, fue horrible la ciudad militarizada, eso tenía muy preocupados a las directivas de los juegos panamericanos, porque era febrero y los juegos eran en agosto, estaban en obras y todo estaba parado. Vivíamos en Vipasa en ese tiempo.

El ministro de educación de Pastrana era Luis Carlos Galán, él vino a resolver ese problema, sacaron a Ocampo y nombraron a Hugo Restrepo, que era amigo mío, él trabajaba con la CVC pero lo

nombraron rector de la Universidad del Valle y fue rector mucho tiempo.

Había que cambiar la visión de la ciudad y eso fue sobre la marcha, crearon unos impuestos para los juegos, estampillas “Juegos Panamericanos” y así hubo la plata para terminar las obras, porque era que era febrero y las obras no estaban terminadas. El jockey club lo compraron, que fue el hipódromo, lo compraron en 1969, para ser la sede precisamente de las oficinas de los panamericanos y unas viviendas deportivas que hay ahí. Del jockey club para atrás solo eran lotes y en el año de los panamericanos comenzaron a construir y abrieron la autopista Sur Oriental.

Con la apertura de la sur oriental se amplió la ciudad y comenzaron a construir viviendas, porque del jockey club para atrás solo estaban un barrio que se llama Champagnat, el Cedro y el Guabal. Entonces la gente por burlarse de alguien o algo decía: “no, ese es del Guabal, son los guabalosos”, “ese es un guabaloso”, que era decir que bailaba ya salsa y que estaba en todas esas cosas, entonces los guabalosos.

El parque de la quinta, donde está la Loma de la Cruz, todo lo ampliaron e hicieron esa fuente, enlucieron la ciudad, los estadios, donde eran los eventos deportivos, hicieron las piscinas panamericanas, porque antes estaba solamente las de Alberto Galindo, que son las que quedan al pie del estadio. Las canchas de voleibol, el diamante de béisbol, que fue atrás, las residencias que estaba terminando la universidad del Valle fueron las residencias de los deportistas, inclusive uno de cuba se tiró del séptimo piso de allá, se suicidó un cubano durante los Juegos Panamericanos.

La Unidad de Acción Vallecaucana fueron los que trabajaron por tener la sede de los panamericanos, entonces se conformó la junta de los Juegos Panamericanos, que hacía parte de ella el doctor Bonilla Aragón, Aura Lucía Mera, Adolfo Carvajal, el esposo de amparo Sinisterra, que ya murió. Nicolás Ramos fue el primer director de los juegos panamericanos, él es muy buena gente, pero era poco administrativo, por eso nombraron al doctor Jorge Herrera, que fue el que tomó las riendas y sacó eso adelante.

Habían cuatro directores: el director técnico que era Nolasco Sierra, el director general, el doctor Jorge Herrera; el director administrativo Hernando Botero Obyrne y el director de obras, Zamorano...como era, que le dicen “pajarito”, no me acuerdo, pero era el doctor Zamorano,

que era el director de las obras. Los arquitectos que trabajaron en las obras, que me acuerdo, Alfredo Cruz, Jaime Aparicio, que fue deportista, él fue el que llevó la llama olímpica y prendió la llama olímpica en el estadio y Carlos Duzán, el mono Duzán.

Es cuando mejor he trabajado, porque había un espíritu de camaradería y compañerismo y todo el mundo trabajaba en pro de sacar adelante los juegos y ya viviendo en Mónaco, me mandaban en carro hasta acá, si trabajábamos hasta tarde. Esta casa, la inauguración fue con todos ellos, el doctor Herrera se sentó en el mesón de la cocina a oír un partido de fútbol, en un radiecito pequeño que teníamos en la cocina.

Los sábados, ya habían pasado los juegos, yo manejaba una caja, entonces me llamaba el doctor Herrera: "¿es que no va a bajar para mandar a traer lo de la fritanga?". Los sábados tomaban cerveza y hacían fritanga en la oficina, a veces me tocaba irme de aquí a abrirles la caja de la fritanga, pasábamos muy sabroso. Trabajamos muy bien, fue una experiencia muy linda.

Cali vivió con un gran espíritu de civismo, en ese momento en Cali vivíamos caleños, porque eso fue un bello espíritu cívico, se tenía temor por la revuelta en febrero, pero la ciudad demostró gran civismo.

Aquí la televisión era en blanco y negro y yo me volaba a los carros de transmisión de Canadá que los tenían parqueados a la salida del Jockey y había puesto de Café de Colombia con café frappé y estaban transmitiendo la televisión a color las pruebas de ciclismo, que en ese tiempo estaba "Cochise" y los únicos que tenían televisión a color eran los canadienses y los gringos, entonces ellos tenían su carro móvil ahí, transmitiendo a color a Canadá y a Estado Unidos.

Se volcó mucho el periodismo, era el comentario, las grandes planas, Cali en ese momento fue la ciudad de toda América, porque eran juegos panamericanos, la participación de toda América. Cali fue el núcleo.

El festival panamericano de arte fue un éxito, vinieron orquestas, vinieron pintores y hubo un concurso para los afiches de los juegos panamericanos, todos los afiches fueron hechos por pintores: Grau, Lucy Tejada, Obregón, Omar Rayo, los afiches eran unos afiches grandes bellísimos. Hubo fiestas, reuniones, la cultura de Cali

participó con ese festival panamericano de arte muy intensamente en los juegos.

Después de los juegos, la ciudad quedó como así...después de cumplir un evento queda todo como quieto, se decía que iban a seguir pero pasaron los años y en Cali no se juega béisbol, el diamante de béisbol está enmontado, muchos escenarios deportivos descuidados. El velódromo, para el que trajeron la madera importada del Brasil y tenía su techo y todo, la madera se dañó, no ha habido una conservación.

El techo del Gimnasio del Pueblo tiene problemas, entonces quedó todo en quietud y no se ocuparon mucho de los escenarios deportivos, sino una que otra cosa que funciona todavía como lo que son pesas, patinaje.

Se decía antes que Cali era la Capital deportiva de Colombia, al menos hubiera seguido conservando ese título, pero como todo...uno pasa y ve esos escenarios descuidados.⁷⁷

❖ **Nostalgia por una época dorada.** Hoy, Larissa observa Cali desde su casa, ubicada en Mónaco, vía a Cristo Rey, con nostalgia de una época donde la vida era mucho más sencilla, la mayor diversión era ir a cine y las ofertas culturales pasaban por el ballet, los recitales, la zarzuela, la ópera y los conciertos de piano.

La ciudad tenía un sistema que propendía porque los festivales de arte fueran populares, acercando al pueblo a manifestaciones culturales en espacios incluyentes que educaban a partir del arte. La entrada a las exposiciones y a los espectáculos era gratuita y obligatoriamente, los montajes de las obras que se presentaban en el Teatro Municipal, se tenían que mostrar también en el Teatro Al Aire Libre Los Cristales o en el Gimnasio del Pueblo, para que todos los estratos tuvieran acceso a ellas.

Con la mirada perdida recuerda: "Poco después mi tío Néstor se enferma, hacen una terna, él sale de Bellas Artes antes del 70, entonces desconocen totalmente lo que ha hecho Bellas Artes, el festival de arte lo cogen las señoras de La Tertulia."⁷⁸

⁷⁷ ENTREVISTA con Larissa Sanclemente, Op. cit.

⁷⁸ Ibíd.

Este hecho fragmenta la tradición cultural caleña, al volver de élite una práctica que era pensada para todos los amantes del arte, sin distingo social; apreciación que comparte el escritor bugueño Álvaro Bejarano, quien es aún más duro en su lectura de lo que denomina una campaña de privatización: la falta de apoyo a la lucha de los pioneros de esta causa en pro de la cultura de la ciudad, el desconocimiento de los alcances de los festivales de arte y la ausencia de espacios para que toda la población tenga acceso a ellos.

Es un festival burgués de unas señoras que no sentían el palpitar de la cultura, sino que querían ocupar sus tedios vitales y tienen una cierta inquietud o referencia cultural. Entonces ahí si consiguen patrocinios y ayudas porque ellas eran el riñón social y los del Conservatorio eran los marginados, los comunistas, que eran rutilantemente brillantes para una sociedad pacata; pero el mensaje cultural que implica tener un teatro, tener una dirección de rescate social por la vía de la cultura, esas señoras no entendían eso. Es una bellaquería que el festival pasara a otras manos.⁷⁹

A medida que transitan los años, la euforia de los Panamericanos se queda en las medallas de los deportistas ganadores, la ciudad ve como los escenarios deportivos se van deteriorando, la gente acoge otros ritmos musicales con sus prácticas y las “viejas destrezas” se van quedando en el olvido o mutan, para no desaparecer. No en vano, es Barrio Ballet el momento cúspide en la historia del Ballet de Cali, una unión del clasicismo con la salsa.

Para Larissa, que Cali sea un ciudad que recibe con los brazos abiertos tendencias, modas, ritmos y personas, la hacen vulnerable frente a manifestaciones culturales foráneas que borran parte de la tradición, en este caso, del pasado cultural musical.

Antes de los juegos, Cali era una ciudad cultural, no había tanta violencia, no había la violencia que hay hoy, no había robos, cuando nosotros llegamos a vivir aquí, a esta loma, nos bajábamos a pie a Siloé, a la ciudad y no pasaba nada, ...cuando ya comenzó lo del narcotráfico aquí en la ciudad fue que este barrio de Siloé empezó a dañarse.

Toda la población tenía acceso a la cultura, la forma de divertirse era una forma cultural, eso del fútbol, era muy poca la gente que asistía a fútbol a los estadios, a ver al deportivo Cali, inclusive que es ese tiempo los equipos no eran con gente colombiana, sino que eran importados, los jugadores eran argentinos.

⁷⁹ ENTREVISTA con Álvaro Bejarano, Op cit.

Toda la gente de todos los estratos tenía acceso a la cultura, inclusive, cuando yo estaba en el colegio, de trabajo de grado hicimos la tesis sobre el Instituto Popular de Cultura; hoy en día el IPC es una cuestión casi muerta.

La gente iba mucho a conciertos, a obras de teatro, música clásica y la músicaailable y la música popular de ese tiempo era el maestro Lucho Bermúdez, que vino muchas veces al club San Fernando, que está el famoso porro San Fernando, que lo oí estrenar, inclusive, un 6 de enero del 49, un mes antes de morir mi papá, que estuvimos ahí en el club, ese día estrenaron el porro San Fernando.

La música y los conciertos de música popular eran de bambucos, el Valle del Cauca tiene mucha música que la han rescatado por el Mono Núñez, salsa, jeso ni existía!⁸⁰

Foto 35. Larissa



Foto 36. Sanclemente



Larissa posa para su amigo del alma Hernando Tejada, en su estudio. Cali, 1960. Archivo personal del actor social.

⁸⁰ ENTREVISTA con Larissa Sanclemente. Op. cit.

4. CONCLUSIONES

Las prácticas culturales como la danza, en el caso específico de este proyecto, el ballet, contribuyeron a que actores de la vida artística de Santiago de Cali, en los años sesentas y setentas, se relacionaran y establecieran, desde sus saberes, vínculos sensitivos, laborales y existenciales, ampliando con ello la calidad, variedad y creatividad de los productos artísticos locales. Los montajes de obras teatrales de Enrique Buenaventura se hacían con coreografías de la escuela de ballet del profesor Giovanni Brinatti, el pintor y escultor Hernando Tejada elaboraba las máscaras de las obras, incursionando incluso en el teatro infantil, mientras el fotógrafo Fernell Franco registraba con su lente los diferentes momentos y escenarios en la ciudad.

Estos ejemplos, de muchos que se dieron en la capital vallecaucana, dan cuenta de una época tan prolífica en la creación artística, que se convirtió en un hito de la cultura caleña, transformando a Cali en un foco cultural reconocido mundialmente.

A su vez, la búsqueda de los artistas por encontrar espacios dónde presentar las obras, en una época de represión estatal, principalmente a manifestaciones artísticas que se salieran del orden establecido, los llevó a buscar nuevos contextos donde expresarse, lo que desemboca en una conquista de escenarios inexplorados artísticamente, hasta ese momento.

En el Coliseo del Pueblo, el Teatro Al Aire Libre Los Cristales y plazas de toros de diferentes municipios del departamento, se presentan, por primera vez, montajes de obras teatrales y funciones de ballet, convirtiendo estos espacios en escenarios culturales, cargados de acciones materiales y simbólicas. Esta manifestación es producto de las relaciones que se tejieron entre los actores culturales de la época, en pos de la creación y presentación de sus productos artísticos y la búsqueda de escenarios culturales más incluyentes.

Las prácticas culturales derivadas de la música, la danza, el teatro, la literatura o el cine, entre otras prácticas sociales, favorecen la construcción del sistema cultural de toda sociedad, al evidenciar las relaciones sociales humanas, los intercambios de productos cargados de sentido y los escenarios escogidos para ello.

Con respecto a la herramienta metodológica utilizada, las Historias de Vida reconstruyen el pasado en función de la memoria, lo que permite recuperar la

historia a partir de una nueva versión y reinterpretarla desde un relato extra oficial de lo que históricamente ocurrió, es decir, desde los imaginarios individuales y colectivos.

Esto nos lleva al análisis de los discursos cargados de sentido, los cuales evidencian la posición que tienen los actores sociales, a partir de sus memorias, frente a los cambios espaciales y temporales del entorno. Para recrear la visión del pasado de la historia personal, local y global, es preciso estructurar la palabra y la memoria, en función de lo que es significativo en la vida del actor social.

A partir de los planteamientos de los teóricos y la metodología del protocolo utilizado, se puede inferir que en la trayectoria de vida del actor social, los acontecimientos derivados de los puntos de inflexión o ruptura (niñez, juventud, adultez, vejez), que se presenten en cualquiera de sus ciclos de vida, cambian radicalmente el curso de la historia del individuo; modificando a su vez, las relaciones con su entorno, las prácticas sociales y culturales desarrolladas dentro de los ámbitos privados (núcleo familiar) y público (instituciones) y los escenarios en los que se evidencian dichas relaciones con sus prácticas.

En este caso, tres puntos de inflexión o ruptura en la vida del actor social Larissa Sanclemente atañen al proyecto, por su rol determinante en la vinculación de la bailarina a la vida artística de la ciudad, en un periodo que por sus características, es para muchos, la época dorada de la cultura caleña.

En función de lo anterior, los puntos de inflexión o ruptura más importantes en la vida de la bailarina se relacionan a continuación en las siguientes tablas:

Tabla 2. Puntos de inflexión, ruptura o transición del actor social Larissa Sanclemente en su infancia. Ámbito privado. Actores, prácticas y escenarios

Relaciones de Parentesco	Transición o Ruptura	Ciclos de Vida: Infancia
Familia	Suceso	Prácticas
1. Padre	Muerte	Afectivas, hábitos y costumbres, hitos de ciclos anuales: cumpleaños, navidad; hitos de ciclo de vida: nacimiento, bautizo.*
2. Madre y hermana.	Separación familiar	Afectivas, Pautas de reciprocidad: solidaridad. Hitos de ciclos anuales: Navidad, cumpleaños, vacaciones.*
3. Abuela y tíos paternos	Nueva conformación familiar	Afectivas, hábitos, costumbres, educativas: colegio, ballet , trabajo en casa, tiempo libre, hitos de ciclo anuales, hitos de ciclo de vida: primera comunión.*

❖ Con base en el cuadro presentado anteriormente se puede concluir que la muerte del padre de Larissa, Álvaro Sanclemente, en 1949, es el punto de inflexión más importante en la vida del actor social, ya que este hecho desencadena las posteriores rupturas, que afectaron la vida de la bailarina.

❖ La separación de la madre y la hermana, quienes después de la muerte del padre se van a vivir a Venezuela; Larissa es dejada temporalmente en la casa paterna mientras se ubican, pero al pasar el tiempo la niña jamás se va a vivir con ellas. La relación es por carta o teléfono y las prácticas son limitadas por la distancia.

❖ La nueva conformación familiar con la familia paterna, es el segundo punto de inflexión en importancia en la vida de la bailarina, pues determina su vinculación al ámbito cultural de la ciudad. Las relaciones laborales y afectivas de Néstor y Carlos Sanclemente con artistas caleños, abonan el camino para las relaciones que establecería Larissa en un futuro cercano.

❖ La vinculación laboral de Néstor Sanclemente como subdirector del

* Hasta los ocho años de Larissa, edad en la que se presenta la muerte del padre, Álvaro Sanclemente.

* Las prácticas varían por la distancia, la madre y la hermana de Larissa se radican en Venezuela.

* Las prácticas se dan en los ciclos de vida restantes: juventud, adultez.

Conservatorio, relaciona a Larissa Sanclemente con la práctica del ballet. Lo que fue en sus inicios una actividad extra curricular para dar elegancia a la niña y mantenerla ocupada, pasa a ser una actividad que la convierte en un actor cultural, que hizo parte de las transformaciones artísticas de los años sesenta y setenta en Cali, se relacionó con otros actores del ámbito artístico en espacios nunca antes utilizados y que con el tiempo, fueron convertidos por ellos, en escenarios culturales.

Tabla 3. Puntos de inflexión, ruptura o transición del actor social Larissa Sanclemente en su juventud. Ámbito público. Relaciones, prácticas y escenarios.

Relaciones institucionales	Transición o Ruptura	Ciclos de Vida: Juventud
Conservatorio	Suceso	Prácticas
1. Profesor Giovanni Brinatti.	Creación de la primera Escuela de Danza en Cali	Aprendizaje del ballet dentro del primer grupo de danza profesional de la ciudad.
2. Alianza profesional y personal de Brinatti con Enrique Buenaventura.	Unión de dos prácticas: el ballet y el teatro. Uso de nuevos escenarios culturales	Creación de nuevos montajes en espacios desconocidos, para convertirlos en nuevos escenarios culturales. Intercambio de saberes entre los actores. “Sueño de una noche de verano”, obra con la que se inicia ese proceso.
3. Carlos Mayolo*	Matrimonio y primer hijo.	Desarrollo de nuevas prácticas: Artes plásticas.

Lo que se presenta en la tabla anterior está ampliamente argumentado por el actor social en su relato de historia de vida. Es vital recordar que la pertinencia del actor social Larissa Sanclemente no se limita a dar cuenta de una época desde la pasiva mirada de espectadora de la historia, al contrario, Larissa hizo parte del grupo de artistas que en los años sesentas y setentas se tomaron la ciudad para convertirla en un escenario cultural.

* A pesar de ser una relación del ámbito privado, se da desde lo público por conocerse a través de las relaciones y las prácticas culturales que compartían desde sus saberes.

La práctica del ballet se transformó al acompañar a otras manifestaciones culturales en la conquista de nuevos escenarios donde presentar las obras y pasa de ser una práctica considerada de élite, para abanderar relaciones que dieran como frutos productos culturales altamente creativos e incluyentes: el ballet folclórico y el ballet acuático, son dos ejemplos de ello.

Es importante también mencionar, que los puntos de inflexión carecen de sentido dentro de la historia de vida sin el concepto de relato, cómo la posibilidad que tienen los actores sociales de reconstruir su existencia desde sus experiencias y su mirada personal, que es lo que en realidad, le da sentido a una historia de vida.

5. RECOMENDACIONES

La primera recomendación apunta a centrarse en el proyecto de investigación, organizando muy bien los tiempos, haciendo un plan de contingencia para los inconvenientes, que seguro se van a presentar y cumplir a cabalidad con un cronograma de actividades, planeado junto con el actor social.

Cuando se toma la decisión de trabajar con historias de vida, la responsabilidad es inmensa, por el respeto que se le debe a la persona que comparte sus recuerdos, a veces muy íntimos, con el investigador, confiando que éste le dará un uso ético a la información recogida, para dar vía a un proyecto previamente planteado. Es por ello que la segunda recomendación es procurar que el actor social jamás sea o se sienta utilizado en función de un proyecto, ni juzgado por sus relatos.

A veces se puede confundir la historia de vida con hacer hablar a las personas sobre si mismas y cuando se tienen los relatos, no saber que hacer con ellos; por eso, la tercera recomendación es levantar previamente un marco teórico contundente, que soporte y ayude al análisis del relato.

La cuarta recomendación, que atañe lo metodológico, es que a pesar de que el proceso exploratorio, adaptado de la metodología del Proyecto de Cartografías Culturales, indica que las tres fases (la descriptiva exploratoria, la descriptiva analítica y la descriptiva interpretativa), no tienen que ser necesariamente cronológicas o secuenciales, sugiero que se respete el orden planteado, ya que alterarlas puede ocasionar pérdida de tiempo, de continuidad en el relato y pérdida de la información.

Y la quinta y última recomendación, es no conformarse jamás, tal vez en algunas ocasiones no se obtengan los resultados esperados, lo que se siente como una derrota, es la posibilidad de preguntarse que hay más allá, que se puede hacer con las historias de vida de personajes inéditos que detallan una ciudad que no conocemos y que está ávida por ser contada.

BIBLIOGRAFÍA

ÁNGEL OCHOA, Jaime. Las Historias de Vida: un balcón para leer los social [en línea]. En: Razón y Palabra, Vol. 5, Año 1 (Dic. –Ene. 1996-1997). [consultado 08 de Noviembre de 2006]. Disponible en Internet: http://www.infoamerica.org/articulos/o/ochoa_angel.htm

ACEVES, Jorge. Historia oral e historias de vida. Teoría, métodos y técnicas. México: CIESAS, 1996. 258 p.

ARIÑO, Antonio. Sociología de la Cultura. La constitución simbólica de la ciudad. Barcelona: Ariel, 1997. 235 p.

CABANES, Robert. El Enfoque Biográfico en Sociología. En: Cuadernos del CIDS. Vol. 2, No.1 (1992); 75 p.

ENTREVISTA con Larissa Sanclemente, Bailarina. Santiago de Cali, 15 de Octubre de 2006.

ENTREVISTA con Álvaro Bejarano, Periodista. Santiago de Cali, 16 de Noviembre de 2006.

GODARD, Francis. El debate y la práctica sobre el uso de las historias de vida en las ciencias sociales. En: Cuadernos del CIDS. Vol. 2, No.1 (1992); 75 p.

GALINDO, Jesús. Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación. México: Miguel Ángel Calderón Reyes, 1998. 523 p.

GUITIÁN, Dyna. Movilidad Social y Familia Popular Urbana en Venezuela. En: Curso de opción de grado Investigación en Comunicación: Prácticas culturales Expresiones de la música popular. Cali: Facultad de Comunicación Social (Ago. – Dic. 2006); 68 p.

Memorias Cartográficas Culturales. Análisis de textos y gestión pública. Santiago de Cali: Universidad Autónoma de Occidente, 2004. 385 p.

VÁSQUEZ, Edgar. Historia de Cali en el Siglo XX. Sociedad, economía, cultura y espacio. Santiago de Cali: Artes gráficas del Valle, 2001. 318 p.

VERÓN, Eliseo. Conducta, estructura y comunicación. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968. 324 p.

ANEXOS

Anexo A. Entrevista con el actor social Larissa Sanclemente.

Entrevista 2. Actor Social: Larissa Sanclemente.
Octubre 15 de 2006.

Mi papá nació en Cali el 18 de junio de 1914. Mí mamá nació en Pamplona el 2 de noviembre de 1922.

Después de nacido mí papá, los negocios de mí abuelo Ismael Sanclemente estaban en Buenaventura. Él era socio de Edgar Giraldo y tuvo muchas tierras en Buenaventura y sus negocios todos estaban allá. Como mí papá era el primogénito era necesario que naciera en la ciudad, pero los demás, Néstor, Leonor, Mery y Elvia que murió muy pequeña nacieron en Buenaventura todos. Carlos, que era el menor y estaba como delicado nació en Cali también. Del primer matrimonio de mi abuela, porque ella estuvo casada dos veces, cuando ella enviudó se casó al tiempo con Virgilio Escarpeta y del segundo matrimonio era Lida Escarpeta, que fue la única del segundo matrimonio.

Tus tíos vivieron en Buenaventura un tiempo y se devuelven para Cali...

Si, cuando mi abuelo murió, mi abuela se vino a vivir a la ciudad de Cali y llegó a vivir donde sus papás, donde el coronel Preciado y su mamá, que vivían por la Iglesia de la Ermita. Yo alcancé a conocer esa casita, eso después de la ampliación de la quince la tumbaron: quedaba exactamente al frente del Parque Uribe Uribe, estaba una estatua de Uribe Uribe sobre la avenida Colombia, a una cuadra de la Ermita. Ahí llegaron a vivir, en ese tiempo mi abuela puso a estudiar a sus hijos, a los mayores Néstor y mi papá entraron a estudiar al colegio Villegas, después los mandaron internos a Manizales, que el colegio Villegas tenía internado en esa ciudad.

Tu papá y el tío Néstor salen del colegio Villegas y...

A Néstor lo mandan a Pasto a estudiar pedagogía, mi papá se queda aquí, por motivos económicos tuvo que tomar las riendas de la casa porque mi abuela se había vuelto a casar pero ese matrimonio no funcionó entonces se separó de su esposo. Entonces mi padre tuvo que asumir la educación

de sus otros hermanos menores, de sus hermanas y Lida que era la hija del segundo matrimonio, entonces esa educación la asumió mi papá.

Carlos que era el menor de los Sanclemente ingresó a estudiar al colegio de Santa Librada, porque Néstor fue nombrado profesor en el colegio de Santa Librada y luego llegó a ser el vicerrector del colegio. Entonces cuando llegué a vivir a Cali me tocó vivir el colegio de Santa Librada porque allí vivía mi familia.

¿Tu tío Néstor fue vicerrector del colegio Santa Librada y al mismo tiempo profesor de literatura del Liceo Benalcazar?

“Sí, era profesor de literatura en el Liceo Benalcazar y profesor de literatura del colegio Santa Librada. Néstor su carrera fue pedagógica y mi padre, cuando mi abuela todavía estaba con su esposo Escarpeta, vivieron en Palmira y en Santa Elena, entonces en ese tiempo en Palmira mi papá empezó con sus ideas de izquierda y comenzó a escribir, inclusive montaron una revista, por ahí tengo unos ejemplares de una revistita que montaron Néstor y mi papá que se llamaba revista “Llama” y la editaron en Palmira, alcanzaron a sacar tres números de la revista.

Y mi padre ya estaba en la política y a la vez en la escritura y en el periodismo entonces las dos carreras se dividen, Néstor se fue por la pedagogía y mi padre por la política y la poesía.

Mi papá después de estar aquí, él fue concejal de Cali, hubo una huelga de ferroviarios, una manifestación de la Plaza de Caicedo en la cual hirieron a un señor Barberena, se tuvo que ir de Cali y se radicó en Bogotá, un espacio mayor para él dentro de la política y como escritor, entonces mi padre se radica en Bogotá, se conoce con mi mamá, se casan, nací yo en Barranquilla cuando fueron ellos a algo en política, él ya estaba metido de lleno en la política y fueron a una huelga en Barranquilla y ahí nací yo.

Después regresamos a Bogotá donde viví hasta el año 45, que me trajeron porque estaba la situación política muy inestable, entonces me trajeron donde mi abuela y me quedé aquí”.

Hablemos de tu abuela...

“Yo admiro mucho a mi abuela, fue una mujer para su época, una mujer de avanzada. Ella era hija de un coronel y era muy contemplada porque era la hija mayor y nunca le había tocado pasar trabajos de ninguna clase. Se casó con un Sanclemente que era una gente de muchas normas sociales y ella también

las tenía y vivió muy bien. Para sus hijos, cada hijo tenía una niñera, cada cuál tenía sus cosas y ella no estaba acostumbrada a pasar trabajos.

A raíz de una pérdida que tuvo mi abuelo por unos incendios en Buenaventura ella vino a Cali a pasar unos días con la familia y estando mi abuelo solo en Buenaventura se pegó un tiro, se suicidó. Entonces a ella ya le tocó venirse a vivir a Cali donde sus padres, donde el coronel Jesús Preciado y su mamá Luisa Vallejo; ella vivió ahí, se ubicó en Cali, colocó con el dinero que le había dejado su esposo, a sus hijos aquí en Cali.

A los mayores, Néstor y mi papá, en el colegio Villegas, a mis tías en un kinder de unas señoritas muy famosas de las cuales no me acuerdo el nombre.

Mi abuela, de mucho tesón, ella en su vida había tenido que valerse por si misma ni trabajar; cosía muy lindo, bordaba también y había un taller aquí en Cali, no se si era de judíos, pero era muy elegante de confección de ropa y los dueños le ofrecieron el cargo de directora del taller. Entonces mi abuela, que en ese tiempo no se usaba que una señora trabajara, entró a trabajar, ella no se quedó recostada a sus papás sino que se puso a trabajar.

Estando trabajando, como unos tres o cuatro años después, conoció por intermedio de la misma familia, de las Aguado, que eran parientas de los Escarpeta, conoció a Virgilio Escarpeta y se casó con él; en ese tiempo él era como visitador de licores o director de estancos o de rentas, algo tenía que ver y andaba mucho por pueblos del Valle, entonces estuvieron viviendo en Palmira, Santa Elena y Cerrito.

Cuando mi abuela, por disgustos, por los hijos, principalmente por mi papá que era el mayor y no se..., se separaron de Virgilio y ahí en ese matrimonio hubo cierto interés económico y lo que pasó fue que mi abuela quedó... el señor este segundo esposo se le...pues yo creo que había interés económico porque un tipo no se va a casar con una viuda con seis hijos, entonces algo había ahí y se separaron y se devolvieron para Cali y ya mi papá estaba mayorcito, en ese tiempo salieron del colegio Villegas que estaban internos en Manizales.

Néstor se fue a estudiar a pedagogía a Pasto, mi papá empezó a hacer política en la ciudad y ya se hizo cargo de las riendas de la casa, inclusive Néstor y mi papá educaron a Lida, que era la hija del segundo matrimonio y a Carlos, como Néstor entró de profesor al Santa Librada lo metieron al colegio Santa Librada a estudiar.

Carlos fue el mejor bachiller en su año, se graduó en 1941, se graduó con honores, casi no les dan el grado porque él y Álvaro Bonilla Aragón, que era hermano de Alfonso Bonilla Aragón, estudiaban juntos y se graduaron juntos y el día del grado, pues ya mi papá como andaba con su chispa estalinista troskista, pues también ellos tenían su "virus" y el día del grado se declararon comunistas en la ceremonia de graduación, casi no les dan el diploma, hicieron un discurso muy panfletario.

Mi abuela era una luchadora, ya cuando sus hijos crecieron, Néstor estaba trabajando en Santa Librada, mi papá, Carlos se graduó, iba a estudiar medicina pero tuvo un problema de salud, él perdió un ojo, no se lo sacaron, pero perdió la vista, no veía bien; además habían como cosas económicas para una carrera en ese tiempo tan costosa, entonces Carlos entró a trabajar a la Junta a Aforos con el municipio.

Néstor ya estaba ubicado en Santa Librada, ahí vivía la familia, en el colegio. Mi papá en Bogotá.

En 1945, cuando yo llegué a vivir a Cali, mi primera casa fue en Santa Librada. Cuando está Jorge Eliécer Gaitán de candidato a la presidencia empieza La Violencia de liberales y conservadores, entre los gobiernos de Laureano (Gómez) y (Mariano) Ospina Pérez, que fueron presidentes conservadores, todos los funcionarios públicos que eran liberales se quedaron sin trabajo, entonces a Néstor lo destituyeron del colegio, Carlos, que trabajaba con el municipio en la junta de Aforos, pues también lo sacaron y mi papá que trabaja independiente como periodista en Bogotá no lo sacaron. Todos quedaron sin empleo.

Entonces nosotros nos fuimos del colegio de Santa Librada a vivir a San Fernando, que en ese tiempo era calle segunda sur, en la subida del colegio María Auxiliadora, y a mí me iban a meter en ese colegio pero les hice una pavada a esas monjas y no me recibieron, me saqué un diente delante de ellas y se los puse encima de una mesa. Y yo no quería estudiar en un colegio de monjas”.

¿Cuántos años tenías?

“Como cuatro o cinco. Y ya me iban a llevar al kinder y a mí no me gustó para nada ese colegio. Ver esas monjas con esa toca y esas cosas, yo les tenía miedo a las monjas. Yo las veía con esos hábitos y echaba a correr, no me gustaban para nada. Entonces como quedaba cerquita me iban a meter en María Auxiliadora y Lida mi tía había estudiado allá, pero ya Néstor como estaba de profesor en el Liceo también, Lida estaba estudiando en el liceo también.

Entonces yo ahí en la casa, Néstor se sentaba conmigo y recuerdo que se sentaba conmigo a enseñarme a leer y a escribir, pero me leía textos en francés, y yo decía, ¿esto qué es? Y me decía: “estése quieta que le voy a leer un cuento en francés”. Además a mí el francés, por el profesor que tuve en el liceo, nunca me gustó ese idioma, qué pesar.

Y de ahí un día me empezaron a llevar con Lida, que estaba en el Liceo Benalcazar, que quedaba en la carrera cuarta con calle novena, donde está hoy el Hotel Americana. Allí era el primer Liceo, yo alcancé a ir en ese colegio. Me llevaban como asistenta, mi abuela estaba ocupada, ya mis otras dos tías, Leonor y Mery, trabajaban, ya estaban señoritas entonces comenzaron a trabajar y entonces toda la situación, mi abuela ya le tocó menos duro, ya le tocó dedicarse a la casa, estar en la casa...

Pero mi abuela, yo la admiré mucho; y era una mujer muy liberal, inclusive que siempre siendo su papá un coronel de la República y un conservador, ella pues aceptó mucho que mi papá estuviera en el partido comunista, era gaitanista... El día que mataron a Gaitán tengo fijo en la memoria el recuerdo de ella llorando pero a mares, como que le hubieran matado a un hijo.

Y de ahí nos fuimos a vivir a San Fernando, eso fue por ahí a principios del año 48, que fue toda la destitución de ellos. Estando en San Fernando comencé a ir al colegio, como asistente, entonces la señorita Inés, que era la que enseñaba, porque el liceo no tenía kinder en ese tiempo, sino primero, entonces iba y ya aprendí a leer, la señora Ana me ponía a leer los poemas de mi papá para que aprendiera y me los sabía de memoria. Y me decía "usted no está leyendo". "No, sí estoy leyendo..."

Y entonces, las matemáticas como no me gustaban, habían unos asienticos de colores en el salón, y cuando llegaba la clase de matemáticas, entonces yo cogía mi asiento y me salía y me sentaba en el patio. Eso fue en 1948.

Y ya al segundo año, que ya entré al colegio, ya matriculada... Fue cuando la enfermedad de mí papá y todo el proceso, que mi papá llegó... Ah, yo me fui un tiempo con ellos y después entonces ya regresamos en noviembre del 48 llegamos aquí. ¿Viste que esa carta de Maruja (Vieira)⁸¹ tiene fecha del 48?, qué dice que le han dicho que mi papá está mejor, que se alegra mucho.

Y en febrero del 49 muere mi papá, el 19 de febrero. Entonces en ese tiempo ya estaba en el liceo, que ese año, pasamos, en 1949 pasamos al colegio nuevo. Por ahí hay una foto en anuario del colegio, que estoy ahí entre las chiquitas.

El nuevo quedaba en Santa Teresita, donde está ahora... Que por un decreto o algo, parece que le donaron ese terreno al liceo y entonces se construyó el nuevo colegio y a mí me tocó el nuevo colegio. Y ahí estudié hasta que me gradué".

⁸¹ Maruja (poetisa) y Gilberto Vieira, ¿qué vínculo tenían?

Ahora vamos a hablar de tu vinculación con la cultura, hablemos del ballet.

“Después de que mi tío (Néstor) salió del colegio Santa Librada, estuvo como docente, pues porque no tenía un cargo fijo, entonces estaba como docente en colegios. En Santa Librada seguía siendo profesor, porque como profesor no lo destituyeron y en el liceo Benalcazar también dictaba clases. Entonces estando Antonio Benavides de director, que Antonio sucedió al maestro Valencia; a Antonio María Valencia lo sucedió Antonio Benavides, que era amigo personal de Néstor, lo nombró Secretario de Bellas Artes a Néstor. Néstor ingresó como secretario al conservatorio pero ya era su puesto, ¿no?

Y estando él de secretario en Bellas Artes, después salió Benavides y nombraron de directora a Sofi Arboleda. Entonces estando Sofi Arboleda de directora, eso fue más o menos en los años cincuenta, cincuenta y uno, yo todavía estaba en el colegio, y Néstor me había dicho que si yo quería estudiar música, y entré a estudiar solfeo, porque mientras se decidía si iba a estudiar el violín o el piano, estudiaba solfeo.

Cuando llegó la profesora Suderi, que llegaron al conservatorio a dictar... y crearon la escuela de danza, con ella.

Entonces en mi familia, mi abuela y todos: “coloquemos a la niña a danza, que eso le da elegancia...”

¿Tu abuela estaba de acuerdo con el ballet?

“Sí. Ella misma... inclusive los primeros vestidos de presentaciones me los hizo ella, que eran todos así pimpolludos, los tutús. Los primeros me los hizo mi abuela, porque ella cosía precioso.

Entonces eso sí, en 1950 ingresé al ballet, todos esos años hubo esa transición, que la profesora era Silvana Suderi, después tuvimos a una profesora inglesa, que había llegado Peggy de Buché, que el marido era el señor Buché, que era profesor de la Universidad del Valle, era un inglés, y Peggy había estudiado ballet, entonces ingresó, cuando estaba Sofi Arboleda de directora, llegó Peggy de Buché y nos estuvo dando clases.

En ese tiempo, ya arribando a los años casi 59, 60, que yo ya había salido también del colegio, llegó el profesor Brinatti a Colombia. Cuando llegó el profesor Brinatti a Colombia se presentó al conservatorio, se conoció con Enrique Buenaventura y entonces llegó de profesor y doña Peggy estuvo inclusive todavía cuando Sueño de una noche de verano, en el Ballet la figura principal fue Peggy, que era una inglesa muy estilizada...”

¿Qué hacía Enrique Buenaventura en el conservatorio?

“Era profesor de teatro. Ya en ese tiempo, sobre ese tiempo, que pasa el conservatorio a ser sólo de música, empezaron las artes plásticas, el teatro, música... Bueno música ya estaba, entonces empieza teatro, artes plásticas y con la llegada de esta señora Suderi empieza la escuela de ballet. Después está Peggy de Buché y en ese tiempo llega Brinatti, y entonces Brinatti fue el que le dio el empuje y el impulso a la escuela de ballet como escuela de ballet, porque era un gran coreógrafo.

Nosotros decíamos que Brinatti hacía bailar un elefante. Tuvimos entre los alumnos, compañeros... Además en ese tiempo el ballet no era sino de mujeres, hombres no pertenecían al grupo, entonces él para sacar esa cuestión de los afeminados y todo, entonces gente de teatro ingresó al ballet, alumnos de teatro estuvieron en el ballet. Tuvimos hasta un compañero boxeador en el ballet, Ramiro Viveros se llamaba, era un boxeador y estuvo haciendo ballet. Y ya se acabó como esa tabú de que los hombres no bailaban ballet”.

¿En qué año llega Brinatti?

Brinatti llegó creo que en el 58.

¿Entonces se puede decir que Brinatti parte en dos la historia del Ballet en el conservatorio?

Sí, él fue el promotor del ballet. El auge de la escuela de Ballet, la fundación como ya un ente serio dentro del arte es de Giovanni Brinatti.

Después en ese tiempo, ya en el 61 que me casé, pues dejé el ballet un tiempo, entonces durante ese tiempo es la transición de que Gloria Castro se había ido a estudiar a Europa y ya vuelve y está Brinatti todavía y la llaman a ella a trabajar con la escuela y lo mismo a Anatol Mercado, que se había ido con Gloria... Bueno Anatol viene muchos años después, porque Anatol sí consiguió trabajo porque los bailarines son escasos, inclusive en Europa, entonces Anatol se jubiló bailando con el Ballet de la Ópera en Palermo, en Italia. Él estuvo allá años, entonces él regresó estando Gloria.

Brinatti tenía su carácter también y empezó a haber como ciertos roces, entonces Brinatti se retiró. Se retiró y estaba dictando clases creo que en Cartago y en Manizales cuando sufrió un infarto y al final se fue definitivamente a Italia y ya quedó como directora de la Escuela de Ballet...haber, cuando estaba Brinatti no había llegado... Se me había olvidado quién estuvo también en ballet. No había llegado Gloria, estuvo Luz Estela Rey de Romero, que era casada en ese tiempo con Daniel Romero Lozano, que después fue director de Bellas Artes también, que era pintor. Daniel ya murió, Luz Estela vive en Bogotá.

Entonces Luz Estela estuvo... porque Luz Estela estudió ballet... Luz Estela estaba en el ballet, inclusive cuando estaba Silvana Suderi, lo que pasa es que ella era un poco mayor que nosotros, porque nosotras éramos las pequeñas y ellas eran como las adolescentes. Y entonces Luz Estela estuvo con Brinatti trabajando antes de que llegara Gloria. Después de que llegó Gloria, Luz Estela creo que se fue a vivir a Bogotá y entonces quedó Gloria de profesora con Brinatti, luego al retiro de él, ella quedó como directora de la Escuela de Ballet.

Ella también es muy buena administradora, entonces también le dio mucha importancia al ballet... Y ahí fue cuando... yo ya estaba casada pero no estaba haciendo ballet, pero seguía vinculada y yo le ayudé a ella con Fundanza, a honoris, ¿no? Con Fundanza que era una asociación de socios, pero yo ya no estaba bailando, pero en parte como administrativa y en montajes y en las captaciones que se hicieron porque la idea de Gloria Castro fue fundar el colegio de ballet, el bachillerato artístico.

Entonces Gloria fue la impulsadora de eso y en ese tiempo se hicieron las captaciones y ella le ayudó mucho a la escuela porque hizo intercambios con Rusia para traer profesores rusos; creo que aún tiene los intercambios con Cuba para traer profesores cubanos, con el primero fue con Fernando Alonso, del Ballet de Camagüey, que había sido esposo de Alicia Alonso. Después directamente con el ballet de Alicia Alonso de la Habana. Durante toda esta época ha habido asesoría en el ballet de los profesores cubanos, coreógrafos... Y han ido en intercambio alumnas que han salido de la escuela, han ido de intercambio a bailar en el ballet cubano.

Gloria... sí, hay que reconocer que es una muy buena administradora y continuó y no dejó morir la escuela. Luego pues ya ha habido como unas desavenencias, ella sacó la escuela de Bellas Artes y creo que ahora funciona en la Universidad del Valle. El ballet ya no está vinculado a Bellas Artes.

Bueno, devolvámonos un poquito porque tú vives el ballet en dos momentos de tu vida, en el 51 hasta el 60...

Haber, yo volví al ballet como asistente, no ya como bailarina, como asistente, por hacer clase y en esa misma época... resulta que por eso me tenía que bajar de aquí de la casa y quedarme hasta la hora de la clase, que era a las seis de la tarde y entonces me tenía que bajar con Alfredo y me quedaba toda la tarde ahí libre, entonces fui a escultura y dije: “¿me dejan entrar como asistente a escultura para no estar aquí sentada charlando y perdiendo tiempo?” Entonces me dijeron sí.

Al semestre siguiente me llamaron, me llamó Oviedo y me dijo: “no Larissa si usted va a seguir viniendo, tiene que matricularse”, entonces ya me interesó y me metí porque yo ya sabía que en ballet no iba a hacer nada, sino que lo estaba haciendo por rutina, por ejercicio, por estar vinculada, entraba a las clases.

Entonces en ese tiempo fue que yo le estuve colaborando a Gloria también por los laditos con Fundanza, con las captaciones del ballet para la fundación de Incolballet, el colegio se llama Incolballet. Y fue la época en que llegó el profesor ruso, (inaudible el nombre), con su esposa aquí.

Como yo asistía a las clases y él no hablaba nada de español, entonces él me ponía a mí adelante para que le ayudara; él decía tal cosa y yo más o menos le entendía y hacía los movimientos, entonces era la monitora de la clase con él, pero yo ya no estaba bailando.

Y nos hicimos muy amigos, inclusive la víspera de él morir estuvo aquí (casa de Larissa) todo el día y al otro día murió, estábamos en clase y le dio el infarto ahí en la clase.

En los años que estuviste bailando, vinculada al ballet, ¿cómo eran los ensayos?, ¿qué giras tuvieron?, ¿qué montajes?

Cuando hacía ballet con Suderi, Peggy de Buché, no pertenecíamos a ningún cuerpo de baile. La primera vez que ya se hizo algo con miras a volverlo algo profesional o si... Fue cuando llegó Brinatti y cuando se montó Sueño de una noche de verano, ese se puede decir que fue el debut mío como bailarina, en el Sueño de una noche de verano. Entonces ya, después de Sueño de una noche de verano nombraron a Brinatti director de la Escuela de danza, entonces él comenzó a hacer sus coreografías y montamos Copelia, montamos Jardín Público, Tancredo y Florinda, no pues, cantidades de ballet.

Nosotros hacíamos temporada y giras, las giras de nosotros siempre fueron casi, eran giras a nivel del Valle, yo lo máximo que salí fue cuando se montó con el teatro, que montaron con el teatro Edipo Rey, que se bailó en las gradas del Capitolio en Bogotá, no se qué evento había pero Edipo Rey lo bailamos en

las gradas del Capitolio; muy lindo fue ese espectáculo y nosotros éramos el coro danzante, que era pues con teatro y ballet.

Y las giras las hacíamos a nivel del Valle, nos tocó ir a Sevilla, a Cartago, a Roldadillo, a Yumbo, a Palmira, a Buga, a Buenaventura, el famoso día de un barco que se volteó en la Bocana, El Vencedor, nosotros habíamos ido a bailar allá y nos tocó esa tragedia de El Vencedor allá en la Bocana, que el ballet se hizo en la Bocana, en una tarima, allá en el mar.

Y en esa misma época alternaba el ballet clásico con el ballet acuático, inclusive yo los hice conocer a Delio Aristizábal, que era nuestro director de ballet acuático y Brinatti. Brinatti le colaboró con montajes de coreografías de ballet acuático.

Las cosas que yo bailaba en la plataforma esa, rodante, era montaje de Brinatti, entonces tuvieron buena empatía Brinatti y Delio.

¿Cómo entras al ballet acuático?

Al ballet acuático, porque nosotros pertenecíamos al Club San Fernando y el ballet acuático funcionaba en el Club San Fernando, pero los primeros ensayos... Cuando Delio lo montó, Delio a la vez era jugador de tenis, y existía el Club de Tenis y a mi me pareció muy bueno porque existía el Club de Tenis, quedaba al frente del Conservatorio, ahora donde hay esa zona verde, del CAM, ahí era el Club de Tenis, que lo tumbaron cuando hicieron el CAM.

Entonces el ballet entrenaba en el Club de Tenis a las seis de la tarde, entonces yo un día le dije a Delio: “vea, ¿puedo entrar al ballet acuático?”, “claro, entre, que no se que”. Entonces yo me la jugué, como yo puedo venir aquí a entrenar ballet acuático, luego me paso a clase al Conservatorio que me queda al frente, puedo hacer las dos cosas. Y así fue, empecé a hacer las dos cosas. Y ya después tumbaron el Club de Tenis y nos fuimos a entrenar al Club San Fernando.

Entrenábamos en el Club San Fernando y ya el ballet acuático, como ente, era el Ballet acuático Santiago de Cali, pero pertenecía al Club San Fernando, y las giras que hicimos a nivel nacional, que con el acuático sí estuvimos en Bogotá, Villavicencio y Barranquilla y Medellín también, en esas ciudades. Entonces era en eventos que no se cobraban nunca, nos daban los pasajes y estadía en los mejores hoteles.

Nosotros íbamos todo el grupo, que éramos como cuarenta, con las chaperonas... no, es que a mi nunca me pagaron un peso, por bailar nunca recibí un peso...

¿Las bailarinas del Conservatorio se vincularon al ballet acuático?

No, únicamente yo hacía parte del ballet acuático porque éramos socios del Club San Fernando, es que era otro estrato social. (Risas)

Del club, ellas no eran bailarinas, eran nadadoras, la única que era bailarina era yo, inclusive colaboré mucho con ellas en posturas para desfilas, de entrada al agua, porque no sabían muchas veces manejo de brazos, antes de entrar se paraban así (como estatuas) y se tiraban.

Entonces hacer ciertas coreografías afuera, y en eso ayudó Brinatti también y después lo hacía yo, antes de entrar el agua hacer cierta figura para no salir y pararse como una estatua. Sí, pero la única que era bailarina era yo, y por eso hacía ese numerito en la plataforma flotante.

¿Cómo era un día en tu vida cuando bailabas?

Si, cuando ya tenía unos quince años, ¿sí?

Cuando estaba en el colegio no estaba en ballet acuático, estaba solamente en ballet, ya cuando salí del colegio, inclusive yo estaba trabajando cuando iba al ballet acuático.

A veces había ensayos hasta las doce, una de la mañana y me tocaba hacer tareas y cuando no había ensayo quedarme en el conservatorio en la oficina de mi tío haciendo las tareas. Mi levantada era cinco y media de la mañana, a las seis y media estaba esperando el bus del colegio.

En ese tiempo era jornada doble, teníamos clase en la jornada de la mañana como hasta las once y media y a esa hora nos repartía el bus a las casas, entonces hora de almuerzo, hora de baño, porque a las seis de la mañana no me bañaba con agua fría ni loca. (Risas)

Entonces a las once y media, doce que llegaba a la casa, me bañaba, almorzaba, me cambiaba uniforme porque usábamos esos uniformes blancos y

era de dos por día. Y volvíamos en las horas de la tarde, el bus nos recogía tipo dos, dos y media, llegábamos dos y media, tres, la primera clase, que eran unas clase soporíferas, porque uno después de almorzar y ese calor...hasta las cinco.

A las cinco salíamos y el bus nos repartía y yo me bajaba en el conservatorio, entonces, a las cinco y media entrábamos a clase de música, que era con el profesor Delgado, Jorge Delgado creo que se llamaba; después estuvimos con Montoyita y después de la clase, que al principio no estaba sino en música me metía a la oficina de mi tío a hacer tareas.

Después cuando ya estaba en ballet, las clases de ballet eran hasta las siete y media, ocho y volvía a la oficina de mi tío, era el tiempo que cuando él tenía clase, porque en esa época en el conservatorio había clase por la noche para los de teatro y él dictaba Historia del arte, entonces me mandaba con Ortiz o con Alberto a la casa o cuando él salía más temprano me llevaba el mismo.

¿Ortiz y Alberto quiénes eran?

Eran los porteros del conservatorio y él me mandaba, ellos iban en bicicleta, pero entonces tenían que irse arrastrando la bicicleta, porque yo no me montaba en la bicicleta.

¿En ese momento donde vivías?

Vivíamos en la calle séptima, abajo del Teatro Municipal, porque en San Fernando vivíamos cuando murió mi papá y de ahí nos pasamos al centro, en la calle séptima y porque por ahí vivía mi bisabuela también, y vivía mi tía Guillermina, que vivía en la calle de la escopeta, y mi tía Carmen, que vivía en la calle cuarta con carrera cuarta, entonces toda la familia de mi abuela estaba ubicada por ahí, entonces les gustaba.

Cuando era fin de semana, que yo no estaba en clases la visita a la bisabuela todas las noches después de comida como hasta las diez de la noche se iba uno a visitar a la bisabuela, todos llegaban ahí, y donde mis primas las Aguado, las fiestas eran donde ellas.

La vida... como no había televisión, entonces todos los programas eran radio y las fiestas que hacían entre familia eran con tocadiscos.

La vida era mucho más sencilla, cine sí había, entonces la mayor diversión de uno era ir a cine y la vida cultural, había muchos conciertos, eso sí, nos íbamos a conciertos que venían al teatro. Anteayer nada más me estaba acordando que uno de los espectáculos de mucho caché era ir a ver recitar a Berta Singerman, la declamadora. Que hoy en día, a uno le parece lo más ridículo del mundo los declamadores de fiesta que salen... Entonces en ese tiempo la declamadora famosa era la argentina Berta Singerman.

¿Dónde se presentaba?

Venía al Teatro Municipal y declamaba el Nocturno de Silva y eso era con un vestido, dizque: “érase una sola sombra larga...” (Risas) Entonces a uno lo llevaban a eso y a cuanto pianista venía y la zarzuela, yo vi mucha zarzuela.

¿Todo en el Teatro Municipal?

Todo era en el Teatro Municipal, porque el teatro Jorge Isaacs había sido un teatro también para operas, zarzuelas. Eran dos teatros culturales, pero de un momento a otro el teatro Jorge Isaacs lo cerraron y lo dejaron para cine, y llegó un momento en que el teatro Jorge Isaacs presentaban hasta cine rojo. Llegaban unos personajes todos malandros a fumarse el cacho de marihuana, el teatro estuvo muy caído hasta que lo volvieron a coger y lo restauraron.

¿Cómo asume la abuela tu vida en el ballet? Me dijiste que al principio estuvo de acuerdo, pero que ella no pensó que te fueras a vincular tanto.

Los primeros años ella me iba a llevar al conservatorio, cuando estaba de nueve, diez años. Yo empecé en el 50, tenía nueve años, entonces ella iba y me llevaba y volvía y me traía, porque las clases eran más temprano, inclusive ella me llevaba a la clase los sábados, que era a las once de la mañana.

Pero mi abuela comenzó a enfermarse, ella murió en 1960, después de que vivíamos en el centro, en la séptima, fuimos a vivir a la calle catorce, a un edificio, que ahí fue donde empezó a enfermarse, a ella le dio arteriosclerosis cerebral. Mi abuela nunca pudo aceptar ni recuperarse de la muerte de mi papá, de su hijo mayor que se muriera de 33 años, para ella, eso le cortó la vida.

Era su hijo mayor, su hijo preferido, ella nunca, eso toda la vida... y por eso no quiso que me llevara a mí, porque era el único recuerdo de su hijo, se apegó mucho a mí y no consentía... por eso yo nunca me fui con mi mamá.

Mi mamá dijo: "no, yo que les voy a quitar esa niñita", ella me dejó fue por eso, porque sabía que mi abuela si me iba yo, pues eso era horrible, entonces por eso me dejaron con mi abuela y mis tíos. Para mi mamá en ese momento también era cómodo, porque ella tenía que irse a establecer a Venezuela, entonces viajar con dos niñas, mi hermana tenía un año, entonces me quedé...y ¡me quedé!

Y mi abuela hizo las veces de mi mamá y mis tíos las veces de mi papá, yo tuve dos papás, porque Néstor era en un aspecto y Carlos en otro.

Carlos era como en el aspecto económico y de lectura, Carlos me hacía a mí leer mucho, pues parte de la biblioteca que yo tengo era de Carlos, entonces mis vacaciones recreativas eran de lectura, Carlos me sacaba lo que quería que leyera. Todos los años leía Tom Sawyer. (Risas)

A mí me fascina, me acuerdo de eso, Tom Sawyer y la historia de San Michael, de Axel Munte, que fue un médico escritor que amaba mucho los animales, un escritor de posguerra, de la segunda guerra, entonces que él se enamora de San Michael, (palabra inaudible) que había sido una quinta de un emperador romano y se enamora de eso y después había sido una iglesia de San Miguel y compra eso y se va a vivir allá. Eso es como un museo, y vive ahí y todos sus recuerdos de Italia, escribe una novela que se llama la Historia de San Michael, que es como anecdótica, casi bibliográfica, entonces ese era, muy agradable de leer y él me daba a leer la historia de San Michael y Tom Sawyer.

Tu abuela se enferma...

Haber, ella se empieza a enfermar como en el año... ya había salido yo del colegio cuando ella... ya venía enfermándose poco a poco, pero ya lo más grave fue cuando en el año 57, 58, que nos fuimos a vivir a ese apartamento. Yo toda la vida lo he dicho respecto a mí, el día que me tocara irme de esta casa y meterme en un apartamento me enfermaría. Y nosotros estábamos acostumbrados a vivir en esas casas que tenían portón, contra portón, patio, patio otro y solar y ella estaba acostumbrada a espacio.

Entonces, no sé por qué motivo nos fuimos a vivir a un apartamento nuevo que era ahí en la calle catorce con carrera sexta, que en ese tiempo era una zona residencial, hoy en día es pleno centro de Cali. Yo a veces paso por ahí y digo: "Dios mío, nosotros vivimos por aquí", pero en ese tiempo eso era tan residencial que nosotros salíamos a patinar a la calle de noche y no pasaba ni un carro.

Que había un muchacho Andy Levy y Sara Potasky, que era una amiga de toda mi vida, una amiga judía que vive en Bogotá. En la esquina vivían los Domínguez Vásquez, en un edificio que era de ellos. Por ahí era muy residencial y hoy en día es el centro. Y ahí mi abuela empezó a enfermar.

De ahí nos pasamos a vivir a San Fernando, diagonal del colegio de las Marianitas, unas casitas que parecen unos castillitos, unas casitas amarillitas. Estando viviendo en esa casa, se casó Lida y ya mi abuela estaba muy enferma. Un día ella, pasaba la gente, se hacía en el balcón y comenzaba a llamar a la gente para que le abrieran la puerta para volarse.

Y un día se nos perdió, y qué angustia porque ella ya empezó como niño chiquito, un día cogió y se fue a la cocina y estaba la muchacha arreglando la casa y había puesto las ollas al fogón, y la abuela cogió las ollas calientes, las metió en el armario y cerró con llave. Lucinda se llamaba la empleada, me acuerdo. Y va, “¿qué pasó?” “Se robaron las ollas, se robaron el almuerzo.” Y era mi abuela que había escondido las ollas. Pobrecita...

Sí pero ella... Es que ella fue una mujer que le tocó un corte drástico. Ella acostumbrada a vivir como una dama a todo tren y después le tocó pasar por la pobreza, por el desplazamiento, se puede decir... Desplazarse de pueblo en pueblo con ese marido segundo que tenía, que le había tocado. Después ya, que crecieron sus hijos, pues afortunadamente sus hijos supieron todas sus necesidades, porque mis tíos fueron, mis tíos, más que mi papá, porque mi papá pues en Bogotá... Claro que él colaboraba con lo que podía. Pero pues él tenía que mantenerse y todo, pero Carlos y Néstor sí...

Y conmigo, Carlos veía por lo mío, por las cosas... Lo que te decía, que Carlos era como el interés de lectura y económico; Carlos era el que me daba la plata los domingos del cine, de la ida al club, porque eso uno iba y almorzaba un sándwich club o papitas fritas con Coca Cola, y eso valía 30 centavos y a mí me daban un peso y el peso me alcanzaba para ir a cine, para ir al club.

Volvamos al montaje de Sueño de una noche de verano. La unión de Giovanni Brinatti con Enrique Buenaventura, después me hablas de Edipo Rey con Pedro Martínez, que van al Capitolio y Fanny Mikey. ¿En qué influye la llegada de Fanny y Pedro al teatro en Cali y como repercute en el ballet?

Eso fue la época dorada del teatro de Cali, no hay lugar a dudas que esa fue la época dorada del teatro en Cali, porque no sólo montaron Edipo Rey y Sueño de una noche de verano, porque pues yo te estoy diciendo de eso porque fue en lo que actué, pero fue el año en que ellos montaron A la diestra de Dios padre y en 1960 viaja el teatro invitado al Sara Bernard a Paris, a presentar A la diestra de Dios padre, que ganó premio.

Y esa fue la época dorada del Teatro de Cali, fue el teatro más importante de toda Colombia en ese momento. Montaron obras de Preasley, El amor de los cuatro coroneles, obras de grandes autores de...

Y claro como hubo el espacio de que mí tío, con Luis Carlos y Pedro (Martínez) habían creado los festivales de arte, hubo espacio para toda la vida cultural de Cali, hubo espacio para la pintura, hubo espacio para la danza, hubo espacio para la música, hubo espacio para el teatro; porque el Festival de Arte de eso se trataba.

Y pues no era sólo a nivel de nosotros aquí en Cali, sino que el festival era el Festival internacional de teatro, entonces venía gente de la Argentina, de Chile, venía gente de México, venía gente de Venezuela. En la pintura me acuerdo de Jesús Soto, un gran escultor venezolano exponiendo aquí. Venía de México una exposición de artesanías grandísima. Atahualpa Yupanqui estuvo aquí, estuvieron Los Charchaleros.

De Europa vino Pierre Burnier, un gran chelista. Vino un gran pianista, que en este momento no me acuerdo, pero fue uno de los pianistas famosos, vino a conciertos. Abularach, el pintor de la plástica. Siqueiros, un cubano que no me acuerdo... Había unos cuadros de él allá en el Centro de Convenciones.

¿Cuántos años vivieron Pedro Martínez y Fanny Mikey en Cali?

Pedro y Fanny vivieron aquí, creo que hasta que regresó Enrique Buenaventura... Ellos alcanzaron a vivir aquí en Cali como 8 años.

Háblame del premio que se ganó Enrique Buenaventura y por eso Pedro Martínez se vincula con Bellas Artes.

Enrique escribió unas obras de teatro en esa época de los sesenta y a raíz de que hicieron el montaje de "A la diestra de Dios padre" y viajaron a París, entonces al regreso, creo que la obra de Enrique ganó el premio, eso habría que averiguarlo... Ganó el premio y se fue allá, entonces quedó de director encargado Pedro Martínez y también hicieron montajes y todo eso.

Además hicieron teatro infantil también; que los domingos siempre había funciones: montaron a Blanca Nieves y los siete enanos, las historia del Tío conejo zapatero, Pedro y el lobo, que en ese también hubo danza.

¿Ahí estuviste tú?

Sí, en Pedro y el lobo. Entonces trabajaban en unión el teatro y el ballet, en unas cosas uno bailaba, en otras no; por ejemplo en las de Tío conejo zapatero también había danzas, Blanca Nieves y los siete enanos también... pero yo no me acuerdo como muy bien de eso... Pero sí, dos cosas en las que nos tocaba trabajar.

Sí, esa fue la época dorada del arte. Estamos hablando hasta el año 64; a partir de 1960, lo que te digo ya es que hay como ese corte, que viene ya, aparece ya en el ambiente el señor Pardo.

Poco después mi tío se enferma, hacen una terna, él sale de Bellas Artes antes del 70, sale Néstor, que se enferma. Entonces ya los festivales de apropiación, ya desconocen totalmente lo que ha hecho Bellas Artes, el festival de arte lo pasan las señoras de La Tertulia lo cogen.

¿Se puede hablar de una privatización?

Como una privatización del festival, que lo cogen las señoras de La Tertulia y empiezan a hacer sus festivales con su número de primer festival, cuando hubo festivales desde 1960 hasta 1966, más o menos, estuvieron en Bellas Artes, o sea que fueron seis años de festivales. Y eran anuales, el festival era anual, porque ahora lo hacen cada dos años.

En 1971, cuando yo trabajaba en los Juegos Panamericanos, ya estaba el señor Pardo aquí, creo. Hubo un festival, que fue el Festival Panamericano de Arte, con motivo de los Juegos Panamericanos y entonces como de la junta directiva de los juegos era Adolfo Carvajal, el marido de Amparo Sinisterra, entonces a ella, a Aura Lucía Mera y Gloria Delgado, creo de La Tertulia, las nombraron el Comité Cultural. Entonces hicieron un Festival Panamericano de Arte para los Juegos Panamericanos y pues como habían dineros panamericanos y de empresa privada, Carvajal compañía fue un buen festival, pero se llamó, ya fuera de los festivales, Festival Panamericano de Arte.

Y vinieron de muchas partes, vinieron los países participantes de los Juegos Panamericanos, los que intervenían en los juegos panamericanos asistieron a ese festival.

Después de ahí hubo unos años en que no hubo festivales de arte y después los retomó Amparo Sinisterra en Proartes, ahora el festival lo hace Proartes.

Háblame del ballet folclórico...

El ballet folclórico, haber, en 1962 se unen Santiago Velasco, que estaba de director del Conservatorio, y Giovanni Brinatti. Y con Leonor González Mina y Esteban Cabezas: "hombre, ¿porqué no hacemos un ballet folclórico?" Entonces el coreógrafo es Brinatti y a mi me pareció un experimento grandioso, porque un italiano que no sabía nada del folclor y se mete, e hizo una cosa bien hecha.

Eso no tuvo mucha duración porque después hubo como problemas entre ellos, Leonor se iba o no se que, y se disolvió, pero alcanzamos a bailar en eso y eso también lo hicimos a nivel departamental, estuvimos viajando y toda la cosa a nivel departamental. Que me acuerdo que un día nos tocó bailar en la plaza de toros de Palmira y nos dieron por camerinos donde metían los toros. Nos tocó cambiarnos en los toriles.

¿Se puede hablar de una fusión cultural y musical...?

Sí, porque nosotros, a la vez que hacíamos ballet, hacíamos... montar este ballet folclórico que fue una parte del ballet, porque era ballet también porque por ejemplo, nosotros el bambuco Cuatro preguntas lo bailamos en tarimas y el Cuatro preguntas lo bailamos con zapatillas de punta, el bambuco pero con zapatillas de punta.

Y la historia del ballet folclórico empieza con un cuento del tío Guachupecito le está contando al sobrino, entonces empieza:

"tío Guachupecito, siéntese, siéntese"

Que es la voz de Leonor González Mina, entonces empiezan a hacer el recorrido desde el sur de Colombia y se va subiendo por la Costa Pacífica hasta Panamá, que bailan el Tamborito... (Inaudible)

Después se meten a la parte andina, que se baila la Antioqueña, Cuatro preguntas, después a la Guabina, después el Galerón Llanero, de los Llanos. La cumbia, todo el recorrido, del Cauca me acuerdo, del Cauca y Nariño, de Tumaco, lo que es Costa Pacífica los arrullos:

“Mira qué bonito...”

Empieza con la procesión que va con el San Antoñito, y se baila:

“Mira qué bonito que viene bajando
con ramos de flores...”

Y después de Cauca, eso de Guapi, que es:

“El chocolate es un santo que de rodillas...”

Entonces ella iba cantando y nosotros íbamos interpretando en el ballet con la música y después se subía... eso fue un lindo experimento que se acabó.

¿Cuánto duró ese experimento?

Yo creo que alcanzamos a tenerlo dos o tres años.

Hablemos de los personajes que conociste en los Festivales de Arte y durante toda tu carrera artística

Alejandro Obregón lo conocí en la casa de tejada y también lo traté en el desfile de “Cine-estudio”, ahí él me decoró la cara ese día y después estuvimos en una rumba con él. En ese festival del 64 fue cuando le prometí que si nacía un hijo, y Mateo nació en 1969.

Inclusive que yo lo llamé: “vea, ya nació Mateo” y me mandó un ramo de flores a la clínica.

Y Fernell fue el padrino de Mateo, Fernell Franco el fotógrafo.

Cuéntame lo de Cine-estudio, el cine club que quería fundar Mayolo.

Haber, eso fue inclusive en colaboración porque en ese tiempo Carlos estuvo muy ligado a la escuela, al TEC. Carlos se graduó, él es primo de Alfredo, se graduó y empezó a estudiar abogacía en la Santiago y también como tenía como su virus político, entonces vio que eso no era lo de él, que lo de él era el cine. Entonces empezó con su goma del cine a hacer cine y empezó a llevar cine a los sindicatos.

Yo me acuerdo que a ese del barrio Obrero lo acompañé, la vez de esa película. Entonces la idea entre él y el TEC, que eran aficionados al cine fue comprar una cámara de 35 para proyectar películas y montar su cine club. Se hizo ese desfile para conseguir fondos para eso, se compró la cámara, se empezaron a pasar ciertas películas y después, ¿que pasó? Carlos se fue de Cali, ya se metió de lleno en el cine y se fue a Bogotá. Y ya como que faltó más organización, el hecho es que el cine club no pelechó.

Pero esa fue otra inquietud cultural, para que veas que la ciudad de Cali tenía otros intereses culturales muy distintas a los intereses culturales que hay ahora, culturalmente. Había muchas inquietudes y había gente que trabajaba con amor de ciudad, tenían amor a la ciudad, eran caleños.

Hablemos de tu relación con Tejadita, como le dices tú...

Bueno, mi relación con Tejada es desde la niñez, yo le decía tío bigotes, tenía un bigote así... (poblado) No me gustaban los bigotes además, les tenía, me fastidiaba, Héctor Rojas Erazo, que era un escritor amigo de mi papá y cuando venía a Cali, nos iba a visitar a Santa Librada, y me levantaba y me besuqueaba y me tiraba al aire y a mi ese bigote, que horror...(risas)

“Ahora buscamos unas fotos en las que está Tejada atemperando en Lomitas con un bigotón, en un burro de guadua”.

Entonces, desde esa época y Tejada iba todos los domingos, aunque Tejada pues, Carlos mi tío eran muy amigos. Carlos había estudiado en Santa Librada y Tejada en San Luís, Tejada era gente de sociedad, de modo, el papá de Tejada era el dueño de un sitio que se llamaba La pluma de oro, aquí en Cali. Y Lucy estudiaba en el Liceo Benalcazar y Tejada en San Luís.

Y mi familia en ese tiempo ya no tenía todos esos medios, pero fueron muy amigos, entonces Carlos tuvo mucho amigo intelectual, más que Néstor inclusive, siendo que Néstor estaba en Bellas Artes, los intelectuales eran pintores y todos esos medio bohemios eran más amigos de Carlos que de Néstor.

Entonces a mi casa iba Marco Ospina, que era un escultor que venía de Bogotá y llegaban en diciembre y llegaba a la casa, Omar Rayo iba mucho a la casa, era muy amigo de Carlos, inclusive cuando fui a hacer ese curso de

serigrafía al Museo, Omar me devolvió la plata, no dejó que me cobraran el curso que ya había pagado.

Haber, René Aliss, el que te dije, el pintor cubano de ese cuadro que está ahí, que hay una foto que están en el río, y entonces tejada iba todos los domingos a almorzar a la casa, porque mi abuela hacía unas empanadas muy sabrosas. Tejadita llegaba a las once de la mañana, todos los domingos cuando vivíamos ahí en el centro, en la séptima.

Cuando vivíamos en la séptima, eran la épocas en que nos íbamos todos a veranear a Lomitas, que esa finca era del esposo de una tía abuela mía, de mi tía Guillermina, una hermana de mi abuela. Entonces ahí cabía toda la familia y había dos casas, que una se llamaba Holanda y la otra Tolosa. Tolosa, que era la casa de arriba se la cedían a mi abuela y nosotros nos íbamos de aquí de Cali hasta con el trasteo, porque había que llevar las camas, llevar la cocina, entonces era con un camión de trasteo y en ese tiempo había tren. Unas cosas se mandaban por tren y otras por carretera.

¿Cuánto tiempo se quedaban?

Es que las vacaciones empezaban en julio hasta octubre, entonces vivíamos tres meses de allá del años, entonces uno se iba y...por ende los amigos más pegados de la casa también se iban a atemperar con nosotros. Tejada iba y se estaba allá, Antonio Benavides que era el director del Conservatorio y ya Néstor estaba vinculado al conservatorio y ya estaba casado con Amira, estaba chiquito Álvaro, el hijo mayor de Néstor y Fernando estaba de meses y Álvaro como de un año.

Entonces íbamos y nos quedábamos todo el verano allá y los sábados llegaba un poco de gente, entonces había más amigos todavía de ellos. Tejada se iba a pintar acuarela, porque se iba a paisajear, en Lomitas hay unos paisajes muy lindos. ¿Viste la foto del pueblito?

Y, yo le cargaba el agua para las acuarelas, entonces a mi me tocaba caminar mucho porque él se adentraba en un sitio y a mi me tocaba devolverme a la casa a rellenar los frasquitos de agua y volver a llevar. Y me sentaba todo el tiempo, tal vez por eso me gustó también pintar, me sentaba todo el tiempo al lado de él.

Y como él era chiquito y le gustaban los niños, él nunca tuvo hijos y uno le decía: "cásate Hernando y tené hijos" y él, "noooo, yo para que hijos si con los hijos de mis amigos tengo, no, no, no, no".

Montaba en triciclo con nosotros, se tomaba sus tragos y se montaba en el triciclo con nosotros. Le dio un grano en la rodilla, entonces todo el mundo: ¡ay, que Hernando no puede caminar! Y todas las mujeres hacían sillita y nos íbamos de paseos a una chorrera que había y entonces llevaban a Tejada así, haciendo esas cositas de sillita en manos, cargando a Tejada y él feliz de la vida, porque era más coqueto.

Yo siempre le decía: "usted tiene la mano boba, Hernando", porque Hernando llegaba y: "¡quíubo, como le ha ido!" y empezaba a hacerle a uno la mano como así, (subía la mano por la pierna), entonces yo: "no Hernando, a mi no me vengas con la mano boba". Era pegajoso. (Risas)

Y entonces, fue como el amigo más entrañable, era, pues como sería que llegaron a decir que habíamos tenido algo, y nada que ver, yo nunca tuve nada que ver con él. Cuando estaba en el ballet, él iba a hacerme fotos de ballet, me tomaba fotos, y cuando yo vivía la pie del conservatorio, yo me pasaba donde él a conversar con él. Cuando tenía mis problemas ya de matrimonio y la cosa, él era mi confidente, mi amigo, le contaba las cosas; cuando estaba con Alfredo, él nos contaba a nosotros todos sus desengaños amorosos, porque era muy enamorado y nunca lo tomaron en serio las novias.

Una vez que viajaba para Europa con el sobrino Alejandro, iban en barco, entonces apenas se subió al camarote del barco sacó todas las fotos de sus novias, pero se sus novias sentimentales. Tenía fotos de Gloria Sánchez, mías, de Lucila Espinosa, de todas, de Dora Franco, entonces sacó y empapeló el camarote de las fotos de las novias. Él siempre eran novias de él, pero lo que pasa es que ellas no sabían que eran las novias. (Risas) Ellas no sabían que eran las novias, pero si eran las novias.

¿Cómo viviste su proceso creativo?

Hernando, haber cuando yo conocí a Hernando, esa época de Lomitas, de niñez, era acuarela, óleos, él empezó pintando óleos, hay unos cuadros bellísimos de él, de los cuales sacaron una serigrafías, que fueron sus cuadros de la época de San Andrés y Providencia, que él estuvo y otros de Tumaco.

Él iba mucho a Tumaco a pasar las vacaciones de Semana Santa, porque Maritza Uribe de Urdinola tenía una casa de Bocagrande; y unos Posada

amigos de él también tenían casa allá, que cuando el maremoto se llevó todas esas casas.

Y, bueno, de la evolución de la pintura de Hernando a la escultura, fue más o menos, el trabajaba mucho cuando las escenografías del ballet, él hizo muchas escenografías del ballet de nosotros las hizo. Inclusive las máscaras de la Danza china y todas las máscaras de Pedro y el lobo, fueron hechas por Tejada y las escenografías, entonces eso le fue dando a él como una idea de pasarse, más vale a la escultura.

Y, empieza con los mismos de la escuela de teatro, un día Lucy Martínez, fue novia de él, empezaron a idear unos títeres, entonces Hernando hizo los títeres y él hacía el teatrino y lo llevaba a uno y le mostraba la función del teatrino y salía: "¡quibó, soy Tejadita..." Él disfrazaba, y eso las fiestas con él siempre eran de disfraces, porque todos terminábamos disfrazados de algo, con sombreros, con cosas y peluquines y cantaba cabaret.

Entonces, con los del TEC él, empezaron con la idea de hacer títeres, con Julia Rodríguez, Iván Rodríguez, que también está en Bogotá de los del TEC, entonces él hizo los primeros títeres y empezaron a hacer funciones para niños, infantiles, los mismos del TEC, con las voces de ellos.

Y, el primer teatro de títeres de llamaba Títeres Cocoliche e inclusive en la retrospectiva de él, que fue el año pasado, salieron los títeres Cocoliche, las escenografías de él que hizo para el teatro y el ballet, también estuvieron ahí. Hasta cuando ya estaba Gloria con el ballet, él les hizo varias escenografías, Hernando a Gloria.

Entonces de ahí es la evolución de él, empezó con títeres Cocoliche, y ya empezó a trabajar las maderas, el balsa y ya fue haciendo, entonces sus primeras esculturas, me dijo: "voy a hacer a unas mujeres objetos", mujeres objetos, la primera que hizo, la primera, la primera Teresa Mesa, que la tiene el museo la Tertulia, que era una mesa con una cara.

Después hizo, como hacer los útiles, entonces hizo Estefanía Telefonía, otra Abigail Atril, otra que era Mónica Filarmónica, que era donde él tenía el equipo de sonido, la que está en el afiche de allá; que la prestó para lo de la sinfónica, inclusive las medias que tiene la vieja que son unas medias caladas, eran más.

Entonces Mónica Filarmónica, que era donde él tenía su equipo, su tocadiscos, después Berta Puerta, Rosario la mujer armario, creo que...la primera fue Teresa Mesa y la segunda Rosario la mujer armario, que era su armario.

Después hizo Paula Jaula, que la modelo de Paula Jaula era la cara de Gloria Castro, después Sacramento Asiento y Dora la mecedora, pero Dora la mecedora no es cara de mujer sino de una lechuza.

A través de sus mujeres, ya fueron esculturas, él fue la idea, entonces todas tenían un nombre que concordaba con el objeto y entonces les ponía el nombre de acuerdo a eso. Sacramento Asiento, Abigail Atril, Paula Jaula, Rosario Armario, Berta Puerta, Teresa Mesa, todos esos eran los nombres de sus mujeres.

¿Cuéntame de la experiencia de ser Sacramento Asiento?

Pues, él dijo: "yo voy a hacer una que se va a llamar Sacramento Asiento", él me hizo a mí muchos dibujos, muchas cosas, muchos retratos, entonces yo le dije: "yo quiero ser la modelo", me dijo: "sí claro". Entonces, ahí en las fotos que están en el álbum, fuimos haciendo una serie de fotos, él me tomó una serie de fotos para hacer la cara y trabajar aparte.

Y empezó a hacerla, y ya cuando...las fotos que está ya terminada antes de exponerla, fueron tomadas por Fernell(Franco) y...no, para esa le posé muy poco, porque fue, el trabajo preliminar fueron fotos, inclusive con Alfredo y él tomaba las fotos y charlábamos, nos tomábamos los traguitos y la cosa.

Él era muy chistoso porque uno lo iba a visitar y si él no quería recibirlo porque tenía viejita guardada, entonces decía: "no tengo sino un conchito aquí, y es que ahora me viene una visita, pero si quieren nos tomamos este conchito". Y sacaba unas botellitas con unos conchitos.

Y si ya veía que la conversación y la fiesta estaban buenas, "por aquí tenía otro poquito", iba sacando, siempre sacaba el conchito.

Entonces, con él se trabajaba así, y la época de las películas, tuvimos mucho que ver con él la época de las películas que empezamos a hacer cine, con camaritas de 8 mm. Yo le ayudaba y Alfredo iba, entonces uno manejaba las luces y el otro manejaba las cosas y él hacía viñetas.

Entonces, todos los cuadros, porque como era de rollo, tenía que utilizar que durara el rollo, entonces todas las escenas él las dibujaba en viñéticas; hacía el dibujo de escena uno, escena dos, toma tres, cuatro iban dibujadas y abajo ponía los elementos que se necesitaban: va a ir un vestido así, sombrero así, tal cosa así, se necesitan ollas, se necesita tal cosa... Todo iba ahí especificado, entonces no se perdía un milímetro de rollo porque: "bueno, vamos a tomar esta escena" y ya todo el mundo estaba listo.

Colaboraban muchas veces, los mismos del TEC actuaban, actuábamos nosotros, actuaba Alfredo, cuando hicimos una que se llamaba: "O este, o este, o este" que fue hecha aquí (casa de Larissa) era con el caballo, hasta el caballo, entonces para que el caballo se le acercara a Tejada, allá sentado en una banca en ese alto, le metimos a Tejada una zanahoria al bolsillo, para que se le acercara.

En esa época que hacíamos cine nos uníamos para las peliculitas, él era muy ita: "vamos a hacer una peliculita, hacemos la peliculita y el conchito" como era él pues, chiquito.

Él era muy humilde en su forma artística porque él por ejemplo, estaba haciendo algo y lo llamaba a uno: "venga y usted que opina, usted tal cosa", entonces uno le decía: "pues Hernando tal cosa".

Y muchas veces caía como en la artesanía porque llegaban las señoras: "hay no Tejadita, es que yo quiero que me haga un nocherito con un muñequito así..." entonces lo volvían cositero", muchas cosas de él, se volvían..., dejaban de..., se pasaban de lo artístico a una cuestión casi artesanal, porque él hacía mucho caso de las opiniones.

Él era muy humilde en eso, entonces hacía caso de las opiniones y yo muchas veces le dije: "Hernando, usted déjese de hacerle caso a esa viejas, que ellas lo que quieren que usted les haga es un muñequero".

Definitivamente, después de que paso su época de las Mujeres objeto, ya pasó a una cosa más artística... Bueno, hubo una época de las almohadas soñadoras y los espejos con los garos, que eso era cosas más o menos rentables, de venta. Y trabajos por encargo: "que hacéme un tocador, y otra que hacéme tal cosa, que hacéme el nochero...". Trabajó mucho a las señoras haciéndoles sus objetos predilectos, a pedido.

Pero después ya, él se mete en la época de sus manglares, que fue lo último. Cuando a él le dio ya el infarto, estaba invitado, ¡ah! él estuvo invitado a

Canadá, ¿en que año? se fue a Canadá, se fueron Domenico Casasaca, que lo conocí en Caracas, porque cuando estuve en Caracas él me dio una carta para él y muy amable, me invitó a almorzar a su casa y toda la cosa.

Eran los únicos latinoamericanos invitados a la exposición de Canadá y él estuvo allá, inclusive nos trajo regalo a todos. Y lo habían invitado... ¿Qué era lo que había en España? ¿Un mundial? Que iba a haber una exposición, cuando le dio el infarto.

¿Qué era lo que había? Un mundial de algo... ¿En España hubo un mundial de fútbol, en Barcelona? Bueno, hay que averiguar eso, en la época en que él se enfermó y se murió. Que eso fue en 1998, que murió Hernando, 1998, 1999.

Se que fue antes del dos mil en todo caso, porque él decía:” yo quiero llegar la dos mil y la fiesta” y toda la cosa que iba a hacer; pero él no llegó la dos mil, creo que murió en el 99 o en el 98.

¿Cómo viviste en esa época la ciudad, con Tejadita?

Inclusive Tejada, después de que me separé, cuando me separé, yo iba a las exposiciones con él y salía con él, íbamos a cine, seguíamos la amistad y los cumpleaños de él, yo siempre le hacía una torta pornográfica para el cumpleaños. Le hacía tortas con sus muñecas de dulce beringas y así.

Un año le hice “El último tango en París”, entonces él era “Marlando Branteca”, con la Sneider en cuatro con la barra de mantequilla y toda una cosa del reparto, entonces el director era Jean Carlo Mayolinni, no se que, Bertolucci no se que...y un poco de cosas. Inclusive esa fiesta de Hernando fue aquí donde Araceli (vecina de Larissa), en esa casa. Y ríase que no dejó partir la torta...”no, mi torta, no, no, no, yo me la llevo” y la metió en el carro y se la llevó, no la dejó partir y después me llamaba a fregarme porque le salían hormigas a esos muñecos de dulce y yo, pues, Tejada, échelos laca...y los tenía hasta que se le desbarataban. Entonces les tomaba fotos...

¿Cómo vivían Cali, un escultor y una bailarina? ¿Qué escuchaban, donde salían a rumbear...?

Pues Tejada no era de muchas rumbas de discotecas ni esas vainas, él era de rumbas, círculo de pocos amigos en su apartamento. Aquí en la casa cuando hacíamos fiestas de cumpleaños, una vez nos regó íntegro el trago y nos tocó bajar a comprar más trago, porque había una mesa larga ahí y habíamos

puesto todo el trago ahí, y él se tiró en plancha porque era un payaso completo, entonces se tiró en plancha bailando sobre la mesa, porque él bailaba, brincaba y saltaba, regó íntegro el trago.

Y...si, siempre las reuniones de nosotros eran con un círculo de amigos, no muchos, que eran Jean Pierre Larroche, con Amparo su esposa; Gloria Sánchez con el médico esposo de ella; Marta Sarazky, con Mendoza, creo que se llamaba, no me acuerdo; Pili de Patiño y Edgardo, Maria Teresa Negreiros y Ernesto, el esposo de Maria Teresa; que Edgardo y Ernesto son hermanos. Ernesto es el cónsul del Brasil.

“¿Qué otros eran como del círculo de amigos más íntimos de él?” Simone Alexandrovich y Lilian, la esposa; Alfredo y yo; Diona y Nubia, Nubia Marmolejo y Diona; Nubia Corradini.

Que Diona era, tenía una peluquería y toda muy amiga de...una hija, una persona inteligentísima Diona, fue muy amiga de nosotros también y era muy amiga de Hernando, y Nubia era tan amiga como yo. Nubia tiene mucha obra de Tejada y muchos retratos.

Y Diona, mira las cosas de la vida, Diona, pues, las viejas de Cali a veces decían, “nuestra peluquera”, la peluquera famosa Diona y después, al cabo de los años, ¿sabe que quién era nieta Diona? Del maestro Antonio María Valencia, que nunca se casó ni se le conocía, pero tuvo un hijo y le dio el apellido, el papá de Diona era hijo del maestro Valencia.

Y mira como son las herencias más raras del mundo, un hijo de Diona, Juan Carlos empezó con la música, pero sin estudiar música, ni nada, empírico. Entonces, pues con su cosa tuvo un grupo de jazz, que tocaban en Café libre. Y el muchacho aquí se estaba perdiendo porque andaba con ese grupo de músicos, músicos ago-go y mucho en el cuento de la droga.

Entonces lo mandaron para Bogotá, allá estuvo, inclusive el viajó a Viña del Mar cuando ganó el premio esta Sabino. Era del conjunto de los músicos de Carolina Sabino; luego se fue a Estados Unidos y ya se metió a estudiar la música, ya a estudiar nota, porque el era un gran bajista, y está en Estados Unidos divinamente.

Y mira del talento que se hereda, un bisnieto de él, (maestro Antonio María Valencia), venir a ser un músico.

Y los hijos de Nubia, Carolina es pianista y en Italia vive dando clases de piano.

Esos eran los amigos de Tejada más, porque él era, inclusive que Tejada no era como muy así con Lucy, con Alejandro, él no era que fuera mucho con sus hermanas, porque ellas eran como aparte.

¿Cuándo llega el Gato?

El gato ya es posterior, el Gato del río fue cuando...el Gato del río inclusive, que yo toda la vida dije que me habría gustado más acorde, para el paisaje del río y todo, debiera haber sido un manglar, que fue la época en que él ya estaba haciendo esos manglares lindos y que con esos iba a participar en eso de Barcelona, que fue cuando se enfermó.

El Gato debe ser de 1995, 1996, entonces, que estuvo Don Pardo Llada vuelve y juega, la época del alcalde cívico de Cali, que le dio por el río, que le dio por purificar el río. Esa cosa si...algo si hizo, que fue el embellecimiento de la ciudad, entonces fue cuando encargó la pájara que hay en la vía al mar.

Hay unos de Ramírez Villamizar en la zona T, uno de Rayo, también hay de Rayo y el Gato de Tejada, que encargó pájaros animales y hay varios por ahí.

¿Entonces ese gato lo hizo Tejada por encargo?

Si, por encargo, claro que él lo donó, a él se lo encargaron y él no cobró por encargo, sino que le dieron el material, la llevada a fundir, que eso lo fundieron en Bogotá y lo trajeron desarmado en camiones. El montaje fue todo un show y la cosa, ese montaje...el gato se lo trajeron porque eso lo fundieron en Bogotá, inclusive que el que estuvo encargado de todo eso, del cuento de la fundición fue Alejandro, el sobrino. Por eso él se siente como, poseedor del gato.

Para mí, la época más linda de Tejada es su primera época en la pintura, de sus cuadros de la costa. Yo creo que era muy tropical, porque mira que en su época de los cuadros que hizo en la costa, ahí tengo unos dibujitos.

Los cuadros de la costa y ya la época de sus manglares, inclusive cuando él murió, Gloria Castro en le festival de arte hizo un montaje que se llamaba "Manglares", el ballet, entonces toda la escenografía son manglares y salen los sueños de Tejada, y sale Tejada con su camiseta de rayas; porque él siempre para pintar, yo no se porqué, le encantaba, utilizaba una camiseta de rayas.

Eso era, como identificarlo a él pintando con una camiseta de esas de rayas. Es que él era como muy (inaudible), si lo viera, el carácter histriónico de Tejada, el habría podido ser un mimo del carajo si no hubiera sido pintor, habría sido un actor, un mimo.

Porque eso, la mímica, la danza, los disfraces, toda la...era un niño, estar con Tejada era como estar con un duende, estar con un niño. Él murió siendo niño, era niño.

Fernell...me mostraste unas fotos bellísimas que le hizo Fernell a tu hijo para una publicidad. ¿De donde viene la relación con él?

Yo conocí a Fernell cuando te digo, en el año 65 por ahí, que fue Cine-Estudio 35, entonces que hicimos el modelaje y eso, a través de Carlos Mayolo y Alfredo y la cosa, conocimos a Fernell, él trabajaba con Nichols publicidad y trabajaba Carlos Duque ahí también. Que Carlos Duque ahora vive en Bogotá, que es publicista, pero ellos fueron de la escuela de Hernán Nichols.

Fernell empezó a trabajar como fotógrafo en... ¿Qué diario, fue País u Occidente? Creo...en Occidente, pero era reportero gráfico, le tocaban las cosas más horribles del mundo, un hombre con esa sensibilidad como él, porque para darle el trabajo de reportero lo mandaban a fotografiar todos los crímenes.

Era el reportero de la página roja, entonces le tocaba hacer todo eso y él no se aguantó, entonces se salió y...de esas cosas que al que le toca le toca, le llegó la oportunidad de trabajar con Nichols y ahí impulsó su carrera.

Él empezó haciendo las fotos de modelos pues, que una campaña de Vesticrom la hizo mi ex, y entonces ahí fue la relación con Fernell.

Entonces Fernell, cuando yo quedé embarazada del segundo hijo nos volvimos muy amigos. Nosotros no vivíamos aquí todavía, porque nosotros llegamos a vivir aquí en 1971, vivíamos detrás de donde está hoy el hotel Torre de Cali.

Te estoy hablando...en 1965 yo conocí a Fernell, después en 1968 que ya Alfredo entró, Alfredo no lo conocía como muy bien, pero cuando ya entró a hacer esa campaña, entonces ya, nos volvimos amigos.

Entonces al apartamento de allá de Cali iban, los amigos de nosotros de ese momento eran Fernell; Antonio Ascola, el pintor, que fue mucho más amigo de Alfredo que mío y sigue siendo más amigo de Alfredo que mío.