UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

JHONNY ALEXANDER MUÑOZ AGUILERA

¿QUÉ ES EL ARTE DE LA GRIMA?
MODOS DE TRANSMISIÓN Y RESISTENCIA EN UNA VEREDA DEL NORTE DEL CAUCA (COLOMBIA)

Versión Corregida

São Paulo
2014

JHONNY ALEXANDER MUÑOZ AGUILERA

¿QUÉ ES EL ARTE DE LA GRIMA?
MODOS DE TRANSMISIÓN Y RESISTENCIA EN UNA VEREDA DEL NORTE DEL CAUCA (COLOMBIA)

Maestro Ananías Caniquí

Disertación presentada al Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

Área de concentración: Pedagogía del Teatro. Línea de Investigación: Formación del Artista Teatral.

Orientadora: Profª. Drª. Maria Thais Lima Santos.

São Paulo

2014

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

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Muñoz, Jhonny Alexander
¿Qué es el arte de la Grima?: Modos de transmisión y resistencia en una vereda del norte del Cauca (Colombia) / Jhonny Alexander Muñoz. -- São Paulo: J. Muñoz, 2014.
239 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Maria Thais Lima Santos
Bibliografia

1. Grima (o Esgrima con Machete) 2. Modos de Transmisión 3. Antropología Simétrica 4. Cultura Afrocolombiana 5. Formación Artística I. Santos, Maria Thais Lima II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: Jhonny Alexander Muñoz Aguilera

Título: ¿Qué es el arte de la Grima? Modos de transmisión y resistencia en una vereda del norte del Cauca (Colombia)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovada em: ___/___/____

Banca examinadora

Prof. Dr. _____Instituição:_____

Julgamento: _____assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição:_____

Julgamento: _____assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição:_____

Julgamento: _____assinatura: _____

Al Maestro Ananías Caniquí.

A la memoria de mi abuelo Uldarico Aguilera.

Agradecimientos

Al Maestro Ananías Caniquí, sus alumnos y su familia. Gracias por recibirme en su casa y permitirme conocer su trabajo y sus enseñanzas.

Al Maestro Porfirio Ocoró y sus alumnos, por permitirme ampliar el trabajo de campo a su comunidad y poder vislumbrar el trabajo del Maestro Ananías desde la posición de uno de sus más destacados discípulos.

A Wilder, Edwer, Yema, Alberto, Gema, María, Pablito, Juan Carlos, Mayra, José Leonidas, Andrés Felipe, la Profesora María, Don Arnulfo Balanta, Don Ernesto Balanta, Don Genaro, Don Julio Silva, Don Jairo Murillo y todas las personas de Mazamorrero y San Francisco que me ayudaron en la realización de esta investigación.

A la Profesora Doctora Maria Thais Lima Santos, por acoger y orientar este trabajo. Gracias por compartir el riesgo en su realización, por la lectura cuidadosa durante todo el proceso y por la posibilidad de tener una escucha a las líneas que "lo cruzan".

A los Profesores Pedro de Niemeyer Cesarino y Maria Lúcia de Souza Barros Pupo por su lectura y contribuciones en el Examen de Cualificación, fundamentales para el desarrollo y rumbo de esta investigación.

A la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) por la beca recibida, que me permitió dedicarme de manera integral a esta investigación.

Al Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas y el Serviço de pós-graduação de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la USP. Igualmente, a Márcia de Almeida Silva Ebohon y Rosangela Nunes Colombo, de la Pro-reitoria de Posgraduação.

A los profesores de la USP que con sus clases o apreciaciones contribuyeron a esta investigación: Jose Batista Dal Farra y Elisabeth Lopes (Departamento de Artes Escénicas); John Cowart Dawsey, Margarida Maria Moura y Rose Satiko, (Departamento de Antropología); Marcos Ferreira Santos (Facultad de Educación) y Denise Dias Barros (Interunidades en Estética y Historia del Arte).

A los Maestros de Esgrima con Machete de Puerto Tejada, Miguel Vicente Lourido, Héctor Helías Sandoval y Luis Vidal, por permitirme conocer un poco sobre la práctica de este arte en este municipio.

Al Profesor Adolfo Albán, de la Universidad del Cauca, por las orientaciones recibidas. Igualmente, al Profesor Francisco Zuluaga, de la Universidad del Valle.

A Gustavo Xella y los compañeros del Núcleo de Biomecánica, en la Compañía Teatral Balagan. Al Contramaestro “Pinguin”, del Núcleo de Artes Afrobrasileras de la USP, quien me recibió en sus clases de Danza Afrobrasilera y Maculelê. También al Maestro Israel Alves “Mestre Gato”, profesor de Capoeira en Vargem Grande Paulista.

A los Profesores Alejandro González Puche, Armando Collazos (Universidad del Valle) y mis compañeros del “Condenado Por Desconfiado”, que me permitieron conocer al Maestro Ananías.

A mis amigos, Marleyda Soto y Luis Merino, en Cali, que me ayudaron a hacer un contacto con el Maestro Ananías, en cuanto yo estaba en São Paulo. A John James Urrego y Lina Riascos, por la ayuda prestada. Igualmente al Dojo Udegi, en Cali, por ayudarnos en la realización del Taller de Grima dirigido por los Maestros Ananías y Porfirio. Gracias a los amigos actores y artistas que allí participaron.

A quienes nos ayudaron, a mí y mi familia, en nuestra llegada al Brasil: Carolina Nechi, Fernando Jacinto, Juliana Bolanho, Dona Regina y su hija Lilia, Seu Waldir, Rejane Bueno, Cristiano, Escola Jardim Horizonte Azul y Escola Espaço Conviver. Igualmente a la Profesora Marilene Proença Rebello de Souza, del Instituto de Psicología de la USP.

A Michel Mauch, en la ayuda de la revisión del texto del proyecto enviado a la FAPESP y algunos fragmentos del documento de la Cualificación. También a Gabriela Itocazo, por la revisión de algunos pasajes del documento de la Cualificación.

Al Programa Estímulos del Ministerio de Cultura de Colombia, por la Mención de Honor entregada al Maestro Ananías y la propuesta realizada para los “Premios a la Dedicación del Enriquecimiento de la Cultura Ancestral de las Comunidades Negras, Raizales, Palenqueras y Afrocolombianas”.

A mi mamá, Matilde Aguilera, por el apoyo en diferentes momentos de este viaje y esta investigación. A mis suegros, María Enith Mendoza y Cesar Tejada, por recibirme en su casa en los días que estuve en Cali, durante el trabajo de campo. A mi hermano Larry y su compañera Tolla, por facilitarme su cámara fotográfica y motivarme en la investigación.

A mi esposa, Ana María Tejada, mi hija Gabriela y nuestro nuevo bebé, compañer@s de este viaje por el Brasil, por haberme regalado este viaje, por permitirme el tiempo para el trabajo de campo, por su cariño y su enorme apoyo.

A Jesús y a la Virgen María, otros compañeros de viaje.

Compañeros poetas,
teniendo en cuenta
los últimos sucesos en la poesía,
quisiera preguntar:
¿Qué tipo de adjetivos
se deben usar para hacer
el poema de un barco
sin que se haga sentimental?
Fuera de la vanguardia
o evidente panfleto.
Si debo usar palabras como
flota cubana de pesca y Playa Girón.

Compañeros de música,
teniendo en cuenta
esas politonales y audaces canciones
quisiera preguntar:
¿Qué tipo de armonías se deben usar
para hacer la canción de este barco
con hombres de poca niñez?
Hombres y solamente hombres sobre cubierta.
Hombres negros y rojos
y azules, los hombres
que pueblan el Playa Girón.

Compañeros de historia,
teniendo en cuenta
lo implacable que debe ser la verdad
quisiera preguntar:
¿Qué debiera decir, qué fronteras debo respetar?
¿Si alguien roba comida
y después da la vida, qué hacer?
¿Hasta dónde debemos practicar las verdades?
¿Hasta dónde sabemos?
Que escriban pues la historia, su historia,
los hombres del Playa Girón.

(*Playa Girón*[1], Silvio Rodríguez)

[1] "En septiembre de 1969, (el cantautor cubano) Silvio Rodríguez inició un viaje que tatuaría su vida y su obra con el salitre del Atlántico y la amistad de los navegantes. A bordo del Playa Girón zarpó de la Habana a la inmensidad del océano. Regresó en Enero de 1970 a la isla que nunca dejó atrás" (Documental "Hombres Sobre Cubierta", realizado por PÉREZ y RAMIREZ, 2008).

RESUMEN

MUÑOZ, Jhonny Alexander. ¿Qué es el arte de la Grima? Modos de transmisión y resistencia en una vereda del norte del Cauca (Colombia). 2014. Disertación de Maestría, Escola de Comunicações e Artes, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2014.

Esta es una etnografía, "un ejercicio multifacético y por naturaleza abierto o inconcluso" (CESARINO, 2011, p.16), sobre la práctica y enseñanza de la Grima, juego marcial con machete practicado por afrodescendientes del Departamento del Cauca, Colombia. El trabajo se centra en la labor artística y pedagógica que realizan los Maestros Ananías Caniquí, en la vereda Mazamorrero (Buenos Aires) y el Maestro Porfirio Ocoró, en la vereda San Francisco (Santander de Quilichao). Asumimos para la investigación el rol de alumno, participando de las clases y realizando un proceso formativo con el Maestro Ananías. Nos interesa conocer y disertar aquí, sobre los modos como este juego es transmitido en estas comunidades, sus aspectos técnicos, su historia y la cosmología que transversaliza esta práctica. Intentamos construir este *cruzamiento* considerando una "equidad epistemológica" que nos permita acercarnos al trabajo de estos maestros y sus alumnos, reconociéndolos como "nuestros iguales en artes y oficios" (BRANDÃO, 1983 p. 15) y "en su capacidad de fabricar teorías sobre si y sobre otros" (SZTUTMAN, 2008, p. 15). De esta manera, la labor investigativa que desarrollamos constituye más que una búsqueda de respuestas, la posibilidad de hallar preguntas iniciales.

Palabras Clave: Grima (o Esgrima con Machete), Modos de Transmisión, Antropología Simétrica, Cultura Afrocolombiana, Formación Artística.

RESUMO

MUÑOZ, Jhonny Alexander. O que é a arte da Grima? Modos de transmissão e resistência em um bairro rural do norte do Cauca (Colômbia). 2014. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Esta é uma etnografia, "um exercício multifacetado e por natureza aberto ou inconcluso" (CESARINO, 2011, p.16) sobre a prática e transmissão da Grima, jogo marcial praticado com facão, por afrodescendentes do Estado de Cauca (Colômbia). Acompanhamos aqui o trabalho artístico e pedagógico dos Mestres Ananías Caniquí, morador da vereda Mazamorrero (Buenos Aires) e Porfirio Ocoró, que reside na vereda San Francisco (Santander de Quilichao). Assumimos para a pesquisa o papel de aluno, participando das aulas e realizando um processo formativo com o Mestre Ananías. Interessa-nos conhecer e dissertar aqui, sobre os modos como este jogo é transmitido nestas comunidades, seus aspectos técnicos, sua historia e a cosmologia que transversaliza esta prática. Tentamos construir este *cruzamento* considerando uma "equidade epistemológica" que permita nós aproximar ao trabalho destes mestres e seus alunos, os reconhecendo como "nossos iguais em artes e ofícios" (BRANDÃO, 1983, p. 15) e "em sua capacidade de fabricar teorias sobre si e sobre outrem" (SZTUTMAN, 2008, p. 15). Desta forma, a pesquisa que desenvolvemos constitui mais do que uma procura de respostas, a possibilidade de achar perguntas iniciais.

Palavras Chave: Grima (ou Esgrima com facão), Modos de Transmissão, Antropologia Simétrica, Cultura Afro-colombiana, Formação Artística.

ABSTRACT

MUÑOZ, Jhonny Alexander. What is "Grima"? Methods of Transmission and Resistance in a Village in Northern Cauca (Colombia). 2014. Master's Dissertation, Escola de Comunicações e Artes, University of Sao Paulo, Sao Paulo, 2014.

This is an ethnographical study, "a multi-faceted exercise by its very nature open and inconclusive" (CESARINO, 2011, p. 16), of the practice and teaching of Grima, a machete-based martial art practiced by Afro-Colombians in the Department of Cauca, Colombia. The study focuses on the artistic and pedagogical work of two teachers, Ananías Caniquí, in the village of Mazamorrero (Buenos Aires) and Porfirio Ocoró, in the village of San Francisco (Santander de Quilichao). In order to carry out the research, we took on the role of student, participating in workshops and going through a training process with professor Caniquí. The objective was to understand and describe the methods which are used to transmit this practice in these two communities, its technical aspects, its history and the cosmology which permeates it. We will try to create this connection by taking into account an "epistemological equivalence" which will allow us to approach and recognize the work of these two teachers and their students as "our equals as artists and professionals" (BRANDÃO, 1983 p. 15) and "in their ability to create theories about themselves and others" (SZTUTMAN, 2008, p. 15). In this way, the investigation to be carried out, more than a search for answers, hopes to discover fundamental questions.

Keywords: Grima (or Machete Fencing), Methods of Transmission, Symmetrical Anthropology, Afro-Colombian Culture, Arts Training.

SUMARIO

Introducción (Tiros y Contratiros)……..13

1. Los Maestros-adversarios……29

2. El Patio de la Casa de Yema……..41

3. El Clásico de los domingos……....54

4. El Circo y el Régimen de Conocimiento……63

5. Los Maestros Ambulantes……80

6. Los Relatos de Origen……..84

7. El Español Reformado……101

8. ¿Qué es una Cruza?.....111

9. Las Cruzas del Español Reformado……..117

10. El Juego y su Contraparte.....……....139

11. Enseñar Como Medio para Transmitir Conocimientos……..153

12. Las Formas del Aprender……169

13. La Transmisión del Conocimiento "Efectivo" al interior de las clases……....182

14. La Puesta en Escena del Juego……....211

Consideraciones Finales (Juegos Abiertos)……223

Bibliografía……..224

Anexos……....230

Introducción
(Tiros y Contratiros)

La iniciativa investigativa

Esta "historia" podría comenzar de varias maneras. Una de ellas es decir que conocí al Maestro Ananías Caniquí hace unos diez años, durante el proceso de montaje de "*El Condenado por Desconfiado*" de Tirso de Molina, dirigido por Alejandro González Puche, con la Compañía Teatro del Valle, en Cali, Colombia. En ese momento, además de trabajar como actor en esta agrupación teatral, estaba culminando mi formación en la Licenciatura en Arte Dramático de en la Universidad del Valle (Colombia). En dicho montaje queríamos explorar una relación entre el Teatro del Siglo de Oro Español y la cultura del Pacífico Colombiano. Para ese fin realizamos algunos talleres con varios maestros tradicionales de la región, entre ellos el Maestro José Antonio Torres "Gualajo"[2], uno de los músicos más destacados de la Música del Pacífico, Carlos Rodríguez "El Diablo"[3], un decimero[4] que más nos ayudó a colocar el sabor del Pacífico en los versos de Tirso de Molina, y el Maestro Ananías, experto en el arte de la Grima, quien nos ayudó a que los duelos que ocurrían en la obra fueran hechos, no con espadas como en la obra original, sino con machetes, a un estilo tradicional del Pacífico Colombiano.

Tuvimos contacto con el Maestro Ananías, gracias a Armando Collazos, maestro de artes marciales (Aikido, Tai Chi y Chi Kung), que trabaja como profesor en el programa de Arte Dramático de la Universidad del Valle y también tenía el rol de

---

[2] Oriundo del municipio de Guapi, en la costa caucana, el Maestro Gualajo proviene de una destacada familia de músicos. Su labor como músico se desarrolla principalmente en la interpretación de la Marimba de Chonta, instrumento de percusión tradicional en la música del Litoral Pacífico Colombiano. Sus tablas o teclas son construidas de chonta, una palma cultivada en la región, razón por la cual recibe su nombre. El Maestro Gualajo es, además compositor, cantante, constructor de instrumentos y conocedor de la forma de interpretar todo el "Conjunto de Marimba" (*marimba*, *bombos*, *cununos* y *guasá*)

[3] Oriundo del Municipio de Tumaco, en el Departamento de Nariño, "El Diablo" es conocedor y difusor de la "Décima Cimarrona", estilo de composición poética que aprendió de su maestro Benildo Castillo, el máximo decimero de esta región del país.

[4] Recibe este nombre el compositor e intérprete de "décimas", composiciones poéticas conformadas por una estrofa inicial de cuatro versos y cuatro siguientes de diez versos (todos octosílabos). "Esta métrica popular […] es de vieja tradición española; aunque en la península Ibérica ha virtualmente desaparecido aún se conserva en pleno uso en muchas zonas americanas" (MUÑOZ, 2001 p. 82) La décima es "la estructura poética de mayor prestigio entre los habitantes del pacífico Sur Colombiano, y utilizada para narrar los acontecimientos más importantes de nuestro acontecer histórico y la vida de nuestras poblaciones y todo aquello a lo que enfrentamos en la cotidianidad", dice el decimero Carlos Rodríguez "El Diablo". (EL DECIMARRON, 2014).

preparador corporal en el referido Montaje de *El Condenado por Desconfiado*. A través de una persona conocida por el Maestro Armando que, a su vez, conocía al Maestro Ananías, pudimos tener el privilegio de que este Maestro nos visitara en la Universidad del Valle.

Algunos elementos me llamaron la atención en el encuentro con el Maestro Ananías: en primer lugar, la originalidad de la Grima como arte — la exigencia física, el dominio del cuerpo y del arma, el juego entre los compañeros, las posibilidades de improvisación, etc. —; en segundo lugar, el *saber hacer* del maestro, su destreza y agilidad, demostrando completo dominio de las posibilidades de composición y, principalmente, la manera particular como conducía las clases, su capacidad de compartir sus conocimientos y provocarnos a aprender.

¡Era un Maestro! Que, al igual que el Maestro "Gualajo" o el decimero "El Diablo", no se parecía a ninguno de los maestros de la universidad donde desarrollaba mis estudios de teatro. En su trabajo podíamos reconocer la humildad de un hombre sencillo, campesino, que había cursado solamente los primeros años de la educación básica primaria, pero también el carácter y la autoridad de un artista con pleno dominio de un conocimiento que era único.

El humor, la autoridad, la estructuración de los contenidos y el lugar para la improvisación y el juego estaban presentes de una manera particular en su clase. Demostraba que, contrario de lo que el censo común afirma, la enseñanza de las expresiones artísticas de carácter popular obedece a una organización, un rigor, una concepción pedagógica y epistemológica.

Lastimosamente, después de aquella experiencia no volvimos a tener contacto con el Maestro Ananías. El espectáculo creado realizó más de cien funciones y viajó por varios países y festivales, pero no volvimos a tener otro encuentro con aquel Maestro que nos enseñó sobre su "arte de los machetes". Luego vinieron otros montajes, otros procesos artísticos y también el comienzo de mi trabajo como profesor de actuación.

El paso de ser un actor que aprende a desarrollar su trabajo en un escenario al de ser un profesor que está al frente de un proceso formativo despertó en mí nuevos interrogantes. Resalto entre estas experiencias el trabajo pedagógico que realicé con

actores afrocolombianos en Buenaventura[5], puerto marítimo en la Costa Pacífica Colombiana — en el cual pude observar una enorme desenvoltura en el aprendizaje y grandes capacidades expresivas que exigían que construyese, como pedagogo, otras estrategias de enseñanza, que dialogasen y reconociesen las matrices de su cultura. Destaco también, la orientación del trabajo de grado de Karent Hinestroza, joven actriz afrocolombiana, sobre los dramatizados presentes en las fiestas tradicionales de Timbiquí, Cauca. Dichos trabajos no sólo me permitieron continuar un acercamiento a la cultura afrocolombiana, sino que también me permitieron conocer algunas de las discusiones presentes en la etnoeducación[6] y la etnoescenología[7].

Pero tal vez era necesario que pasaran diez años o llegar a una metrópolis como São Paulo y tener contacto con otros artistas e investigadores, para que la memoria me llevara a aquella experiencia ocurrida en Cali, durante aquel encuentro con el Maestro Ananías. Tal vez era necesario que pasaran diez años y enfrentarme también a la labor de ser profesor para pensar en "la manera de ser profesor" del Maestro Ananías. Tal vez era necesario que pasaran diez años para "vivir el rol" de un actor que va montado en una chiva[8] por las montañas del Cauca, en medio de campesinos afrodescendientes, rumbo a la casa del Maestro Ananías, en su vereda Mazamorrero, queriendo hacer una investigación sobre su saber artístico y pedagógico. Y por ahí va yendo esta primera forma de comenzar esta historia…

Una segunda forma de comenzar esta historia es decir que mi proyecto de investigación inicial para cursar la Maestría en Artes Escénicas en la USP, no contemplaba la Grima ni hacía ninguna mención al trabajo del Maestro Ananías. Es contar que fui formado en una escuela de teatro con una fuerte influencia de la tradición teatral rusa, ya que mi maestro Alejandro González fue discípulo de Anatoli Vasiliev y junto a él trabajaban, en nuestra escuela, su esposa Ma Zhenghong y Everett Dixon,

---

[5] Este trabajo hizo parte del proyecto "Jóvenes Creadores del Litoral", organizado por el Programa de Arte Dramático de la Universidad del Valle, con el apoyo del Ministerio de Cultura.

[6] Según la Ley General de Educación, (Ley 115 de 1994) artículo 55: "Se entiende por educación para grupos étnicos la que se ofrece a grupos o comunidades que integran la nacionalidad y que poseen una cultura, una lengua, unas tradiciones y unos fueros propios y autóctonos. Esta educación debe estar ligada al ambiente, al proceso productivo, al proceso social y cultural, con el debido respeto de sus creencias y tradiciones" (COLOMBIA, 1994).

[7] "Termino formulado por Jean-Marie Pradier, para designar el estudio de las prácticas espectaculares de diferentes culturas bajo una perspectiva no eurocéntrica y atenta al aspecto global de las manifestaciones expresivas en cuestión, incluyendo sus dimensiones físicas, espirituales, emocionales y cognitivas" (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 139).

[8] Bus o camión utilizado para el transporte público, especialmente utilizado en diferentes áreas rurales de Colombia.

discípulos de Piotr Fomenko. Los tres realizaron su formación en teatro en el GITIS (The Russian University of Theatre Arts) en Moscú. De tal forma, quienes estudiamos con ellos nos formamos estudiando a Stanislavski y varios de los continuadores de su legado, así como actuando en obras de Chéjov, Shaw, Camus, Shakespeare, entre otros. Es decir, en esa formación recibida la idea de un acercamiento a formas expresivas "tradicionales" (entiéndase, en este caso y en el contexto de este trabajo, indígenas, afrodescendientes, campesinas) parecía no ser algo muy cercano. No obstante, la tradición teatral rusa transgrede las distinciones que solemos hacer entre erudito y popular (SANTOS, 2002). Además de eso, Alejandro antes de ser director de teatro estudió antropología y a él le debemos, entre otras cosas, el haber participado en esa "extraña" experiencia de haber querido juntar en un espectáculo los versos de Tirso de Molina con saberes y maestros negros del pacífico colombiano. También, entiendo, que el estilo de trabajo de Alejandro se debe, no sólo a una influencia de la antropología, sino a un aprendizaje con su maestro Vasiliev, quien recalca la necesidad de "abrirle sentidos a un texto" y de una constante búsqueda en el oficio teatral:

> [...] el teatro es un arte vivo y móvil que no se diferencia en nada de la vida humana: como el hombre nace, vive y después muere. El teatro se diferencia de las otras artes en que constantemente cambia; no se puede fijar, ni detener como la pintura la música o la literatura. (VASILIEV, 1995, p. 4).

Queriendo darle continuidad a esta influencia de la tradición teatral rusa y con el objetivo de continuar mi formación profesional en el área de la Pedagogía del Teatro, ingresé a la Universidad de Sao Paulo y aspiré a tener la orientación de la Profa. Dra. María Thais Lima Santos, estudiosa e investigadora del teatro ruso y ex-colaboradora del director Anatoli Vasiliev. Presenté para mi ingreso a la universidad un proyecto inicial titulado: *Seis Perguntas à Procura de uma Encenação*[9]. Pretendía investigar la relación que el director teatral establece con el texto dramático durante un proceso de puesta en escena y analizaría las obras teóricas de directores como Stanislavski, Maria Knébel y Anatoli Vasiliev.

Sin embargo, ya estando en Brasil, al iniciar el proceso formativo de la Maestría y en contacto con mi orientadora, encontramos otras intersecciones para la investigación. En primer lugar, el interés de relacionar la formación del actor con el estudio de las culturas amerindias o afrodescendientes, que ya se configuraba en los

[9] Seis Preguntas en Busca de una Puesta en Escena.

intereses y en la práctica artística de la Profesora Maria Thais. En segundo lugar, participar del Núcleo de Biomecánica, coordinado por Gustavo Xella, en la compañía Balagan, de la cual Maria Thais es su directora. Los principios propuestos por Meyerhold en su Biomecánica y, particularmente, su trabajo con los bastones me llevaran a recordar el trabajo del Maestro Ananías con sus machetes y bordones[10].

Se sumó a esta perspectiva, también, el contacto y lecturas de varios autores abordados en las asignaturas cursadas durante la maestría. Puedo resaltar entre ellas, la obra de Jorge Larrosa, en una disciplina ofrecida por el Prof. Dr. José Batista Dal Farra. Las lecturas de Larrosa me motivaron a vislumbrar un proyecto de investigación que estuviese vinculado con mis referenciales culturales y, al mismo tiempo, fuese al encuentro de nuevas posibilidades para mí como actor e investigador.

> Desde el punto de vista de la experiencia, lo importante no es ni la posición (nuestra manera de ponernos), ni la "o-posición" (nuestra manera de oponernos), ni la imposición (nuestra manera de imponernos), ni la "proposición" (nuestra manera de proponernos), sino la "exposición", nuestra manera de "ex-ponernos", con todo lo que eso implica de vulnerabilidad y riesgo. (LARROSA, 2002, p. 25, trad. nuestra.)

Estas reflexiones me llevaron a pensar en un proyecto de investigación sobre la Grima y la forma de relacionar el conocimiento pedagógico y artístico del Maestro Caniquí con el tema de la formación del actor en mi país. También a reflexionar sobre por qué de ausencias de este tipo de referencias en el proceso formativo de actores colombianos y, principalmente, la dificultad de reconocer en ellas fundamentos que podrían constituir importantes medios de aprendizaje y operadores poéticos y estéticos. Esta sería la segunda forma de comenzar esta historia…

Además de estas dos formas de comenzar esta historia, existe otra que le escuché al Maestro Ananías. En uno de los últimos encuentros que tuve con el Maestro en la entrada de su casa, en compañía del líder comunitario Jairo Murillo Mina, el Maestro dijo:

> Yo le pedía [a Dios] que me enviara a una persona que pudiera entrevistarme este arte […] Yo le pedía eso. Y cuando, de prestico, en la realidad de verdad, tenga la seguridad, que así como yo le pedía, mi Dios tan presto me escuchó. Y cuando él llegó aquí ya yo sabía. Y dije: este es. (Maestro Ananías).

[10] Reciben este nombre los palos utilizados en la Grima.

Queriendo ser más contundente, el Maestro se dirigió a mí y dijo: "usted no está aquí porque usted quiso sino porque Dios lo mandó". Si, como propone el antropólogo brasilero Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 129), "tomamos en serio" a nuestros interlocutores y rechazamos una "ventaja epistemológica" que nuestro afán de explicación o racionalización pueda tener sobre las palabras del Maestro Ananías, podemos notar que ellas revelan el establecimiento de una relación de poder que difiere, en grande medida, de los motivos anteriormente expuestos para "comenzar esta historia" (realizar este proyecto de investigación).

"Sacando las consecuencias", como dice Viveiros de Castro, en las palabras del Maestro Ananías, notamos que él no se ubica como un sujeto pasivo que fue buscado por un investigador para conocer y comprender sobre su práctica, sino, como un sujeto activo, con poder y autoridad para escoger un investigador-alumno para difundir sus conocimientos. Es decir, si consideramos, "el carácter político e ideológico de toda y cualquier actividad científica y pedagógica" (BRANDÃO y BORGES, 2007, p. 55. Trad. nuestra), para el Maestro Ananías, "la iniciativa de la investigación", como acto epistemológico, no nace de mí, sino que es él quien "me invita". Es "su pedido", "su llamado" y no la iniciativa investigativa de instituciones académicas (representadas en la figura del investigador) la que se constituye en "el motor" para el comienzo de "esta historia".

Lo anterior, llevado a un aspecto pedagógico, ¿no equivale a decir que en el encuentro entre un maestro y un alumno (rol que asumí frente al Maestro Ananías durante esta investigación) no es este último el que escoge a su maestro, sino que es el maestro quien escoge a su alumno? O, para llevar las cosas más "al límite"[11], ¿el encuentro entre maestro y alumno depende de una iniciativa personal o más bien de algo o alguien que los trasciende, que los cruza, que los junta en algún momento de su existencia?

Los giros de la pregunta investigativa

En los programas de formación teatral profesional (al menos en el ámbito colombiano), son frecuentes los trabajos e investigaciones que apuntan a proponer

[11] "No hay objetividad absoluta en materia de traducción, sino investigación por el límite. La reflexión etnográfica que será desarrollada aquí no es una explicación, sino un ejercicio multifacético y por naturaleza abierto o inconcluso" (CESARINO, 2011, p. 16, trad. nuestra).

técnicas, formas expresivas o diferentes prácticas corporales o vocales como "herramientas para la formación del actor". Este proyecto, en su etapa inicial, también estuvo sumergido en ese tipo de cuestionamiento: ¿cómo la Grima podría ser utilizada como una herramienta en la formación del actor? No obstante, dicha pregunta sufrió serias modificaciones durante el transcurso de esta investigación.

En primer lugar, la pretensión de convertir en "herramienta" una forma expresiva de un contexto social y cultural particular, puede acarrear el peligro de desconocer el sentido, el valor (incluso económico), la historia, la filosofía y la poética que dicha práctica tiene para la comunidad en la cual se ha gestado. "Siempre es bueno tener presente que esos pueblos no sufrieron y perecieron apenas para abonar nuestros pobres campos intelectuales", dice el antropólogo Marshall Sahlins (2004a, p. 29, trad. nuestra). De tal forma, al estudiar "formas expresivas tradicionales" no podemos evadir la responsabilidad de que estamos tratando con el patrimonio cultural de comunidades que, de acuerdo a las circunstancias históricas, políticas, sociales y económicas, han ocupado y continúan ocupando una situación desfavorable en la dinámica propia del sistema capitalista.

En el caso particular que nos ocupa, no podemos evadir las circunstancias históricas de esclavitud, y ni siquiera en la época actual podemos hablar simplemente de "agricultores" (que cultivan la tierra), sino de "campesinos", que "canalizan excedentes para no trabajadores" (MOURA, 1988, p. 15).

En segundo lugar, al plantear de tal modo la pregunta central de la investigación, buscando "herramientas para la formación del actor", pareciera que los problemas pedagógicos que envuelven la formación de un actor pudieran ser resumidos a "la adquisición o uso de herramientas adecuadas", evadiendo cuestionamientos más profundos, como por ejemplo, ¿para qué hacer teatro?

> ¿Para qué el teatro? [...] ¿Cómo emplear en la práctica todo lo dicho y descubierto hace tanto tiempo? Esto es fundamentalmente importante ahora cuando el viejo teatro ya no es el de antes, aquel que existió en sus extraordinarias formas, destruido, agotado, y el nuevo aún no se ha creado. (VASILIEV, 1995, p. 6).

Igualmente, pareciera que cuando se habla "del actor" o de "su formación", se estuviera refiriendo a nociones fijas, estáticas, ya dadas, ya establecidas. Es decir, que la novedad o aporte en la investigación estaría en la "originalidad" (o "exotismo") en la forma expresiva que se utiliza para "la formación del actor", pero no en un

cuestionamiento que coloque en riesgo qué es lo que entendemos, o podríamos entender, por "actor", "teatro" o "proceso formativo".

Como un embudo, que conduce todo hacia un mismo punto, frecuentemente en las investigaciones en el campo de las artes escénicas sobre la utilización de "formas expresivas tradicionales" para el entrenamiento vocal o corporal "del actor", pareciera que damos por sentado la existencia de una única forma de ser actor; o, que es posible, hacer comparaciones sobre diversas tradiciones para extraer de ellas el elemento en común, como una "esencia" que "el actor" debe dominar. Procedemos, en este caso, como "el naturalista" que explica Franz Boas, que "compara una serie de hechos semejantes, de los cuales aísla el fenómeno general que es común a todos. De ahí en adelante, los hechos aislados se tornan menos importantes para él, recayendo su énfasis únicamente en las leyes generales". (citado por SAHLINS, 2004b, p. 21, trad. nuestra).

"Cada fenómeno es digno de ser estudiado por sí sólo. Su simple existencia le da derecho a una porción plena de nuestra atención, y el conocimiento de su existencia y evolución en el espacio y en el tiempo satisface plenamente al estudioso", dice Boas (citado por SAHLINS, 2004b, p. 22, trad. nuestra). De tal modo, la Grima puede ser interesante no por su "utilidad" ("herramienta para la formación de un actor") sino "porque existe". Es su existencia la que puede llamarnos a indagaciones y no, necesariamente, la funcionalidad que puede tener para nuestra área profesional. De igual forma, podemos pensar que el conocimiento pedagógico que tienen sus maestros, pueden ser importantes de estudiar, no por la necesaria aplicabilidad que tengan en nuestras salas de aula, sino como una ampliación de nuestros referentes sobre qué es ser un profesor o las formas de transmitir conocimientos. Como dice Sahlins (2004b, p.30. trad. nuestra), "las culturas son formas de vida relativas e históricas, cada cual con una validad particular sin una necesidad universal".

Con estas reflexiones, un segundo momento de este proceso investigativo abarcó el interés de comprender las características particulares de la Grima, la importancia que tiene para la comunidad que la practica, así como los diferentes modos como es transmitida. Es decir, la pregunta investigativa dejó de ser formulada en términos de un movimiento que buscaba "traer" la Grima hacia nuestra área de trabajo específica y, más bien, "ir" al encuentro de una comprensión de dicha práctica en su contexto particular.

Un tercer momento en el proceso de esta investigación fue marcado de forma notoria por la realización del Examen de Cualificación[12]. Allí fueron colocadas nuevas referencias teóricas: Bruno Latour, Roy Wagner, Marilyn Strathern y Viveiros de Castro. A su llegada, nuevos planteamientos modificaron también la forma como estaba siendo concebido y realizado el trabajo de campo.

La división, frecuentemente utilizada en la investigación etnográfica, entre trabajo teórico y trabajo de campo, que considera que este último tiene como objetivo recoger datos que posteriormente serán analizados a la luz de determinadas teorías, fue reformulada, entendiendo que "el campo" produce también teorías. Es decir, en el caso concreto de esta investigación, dejamos de pretender "explicar" o "sustentar" la praxis (practica del Maestro Ananías) a través de alguna teoría (del mundo académico), sino que era fundamental partir del presupuesto de que el Maestro es también creador de teorías. Así, asumimos esta investigación siguiendo los planteamientos de una antropología simétrica (LATOUR, 1994), reconociendo a los maestros y practicantes de Grima como "antropólogos en potencia […] en su capacidad de fabricar teorías sobre sí y sobre otros" (SZTUTMAN, 2008, p. 14-15, trad. nuestra).

En este sentido, el cambio del objeto de investigación, según relaté en las páginas iniciales de esta introducción, que pasó de pretender estudiar el pensamiento de algunos destacados directores teatrales rusos, a centrarme en el estudio del trabajo artístico y pedagógico del Maestro Ananías, lejos de ser una simple anécdota, se afianzó como un movimiento epistemológico y político.

> Como no pretendemos hacer parte del aparato de Estado en ninguna de sus múltiples formas, preguntamos de qué lado está el antropólogo en esa historia. Del lado del Estado, para dialogar con él o en nombre de él? O la tarea más interesante de la antropología no sería justamente encontrar un modo de conectarse con esas otras formas, más inestables, de articular las relaciones? Esa es una apuesta política y teórica". (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 218, trad. nuestra).

Sin pretender decir que un conocimiento "ancestral", "campesino" o "latinoamericano" tenga más validez o importancia que el otro anteriormente propuesto, estoy proponiendo que sea encarado con el reconocimiento de que dicho Maestro es también un pensador del arte y de la pedagogía. De tal forma, su experiencia como profesor y la importancia del legado histórico del arte que practica, merece, como

[12] Participaron en el examen: Profa. Dra. Maria Thais Lima Santos (Departamento de Artes Escénicas, USP), Prof. Dr. Pedro de Niemeyer Cesarino (Departamento de Antropología, USP) y Profa. Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (Departamento de Artes Escénicas, USP).

sostenido por Viveiros de Castro (en SZTUTMAN, 2008), una "equidad epistemológica" y el mismo cuidado con el que es asumido el estudio de la obra de los grandes maestros del teatro o del arte universal.

Siguiendo estos presupuestos, no pretendemos, al menos en un primer momento, crear respuestas apresuradas sobre cómo la Grima podría ser utilizada para el entrenamiento del actor en su proceso de formación, sino que, nos interesa reconocer la importancia que tiene el trabajo como profesor del Maestro Ananías en las diferentes escuelas de Grima, formadas y dirigidas por él, tanto en su vereda como en veredas aledañas. Nos interesa también, su trabajo artístico llevado al público de diferentes lugares de la región en innúmeras presentaciones. Así, somos nosotros los que necesitamos dislocar nuestra percepción de que la formación artística solamente existe en el ámbito universitario y en los grandes centros urbanos.

Buscamos, igualmente, no sólo dar cuenta de la riqueza técnica y expresiva de la Grima, sino también profundizar en **la dinámica social que su práctica genera**, así como indagar en un **"mundo posible**" que transversaliza el Juego de la Grima.

> Es justamente debido a que el antropólogo toma al nativo muy fácilmente como un otro *sujeto* que él no consigue verlo como un sujeto *otro*, como una figura de Otro que, antes de ser sujeto u objeto, es la expresión de un mundo posible" (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 117, trad. nuestra).

Los límites del trabajo

Existen en Latinoamérica diversas formas expresivas que utilizan palos o machete, como, por ejemplo, el *Maculelê* de Brasil, el *Haitian Machete Fencing* de Haití, el *Tamunangue* (Batalla) de Venezuela o el *Machete Cubano* y el *Juego de Maní* en Cuba. Algunos de estas artes han sido estudiados por Desch-Obi (2009), resaltando cómo "pueblos esclavizados utilizaron palos luchando en las danzas, así como en duelos violentos defendiendo el honor a lo largo de todo el ámbito del Círculo-Caribeño" (p. 147, trad. nuestra).

En el caso colombiano, han existido una gran variedad de estilos de Grima, entre los que podemos contar Cubano Moderno, El Costeño, Relancino, Sombra Japonés, Elástico de Sombra, Español Reformado y muchos otras (CARVAJAL, 1990; DESCH-OBI, 2009).

> Al igual que con las artes marciales de China, los colombianos practicaban la *grima* en muchos estilos o *juegos*. [...] Cada uno presentaba algunas diferencias en sus posturas, alcances, trabajo de pies, tácticas y secuencias coreografiadas. (DESCH-OBI, 2009, p. 145-146. trad. nuestra)

Además de esta variedad de juegos, también merece ser considerada la diversidad de regiones por donde dicha práctica se expandió, comprendiendo varios departamentos, como el Cauca, Valle, Tolima, Quindío y Risaralda, como lo muestran Carvajal (1990) o Desch-Obi (2009).

No es posible determinar si todos los estilos de juego que han existido aún se conservan, es decir, si sus conocedores aún viven o si se dedican a enseñarlo. Según fuentes disponibles en internet, algunos documentos escritos, e incluso en los relatos de los maestros con los que conversé en esta investigación, la Grima mantiene su presencia hasta la actualidad, en varias zonas del Cauca (Puerto Tejada, Suárez, Santander de Quilichao, Buenos Aires, Villa Rica y el Patía), también en el sur del departamento del Valle (Palmira, Pradera) y en algunas regiones del departamento del Tolima. (DESCH-OBI, 2009; INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA Y TURISMO DE PUERTO TEJADA, 2010; RAMOS, 2009; CEBALLOS y RAMOS, 2010; NODO SUR DE COMUNICACIÓN, 2010; CAICEDO, 2013).

Buena parte de los documentos escritos sobre el tema, centran sus estudios en el municipio de Puerto Tejada, donde en la actualidad funciona una escuela de este arte en la zona urbana, que en ocasiones, ha contado con el apoyo de algunas organizaciones no gubernamentales y la casa de la cultura municipal. (HELENA PRODUCCIONES, 2006; INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA Y TURISMO DE PUERTO TEJADA, 2010). Merecen ser citados al respecto los trabajos de Desch-Obi (2009) y Osorio y De La Calle (1992).

Son pocos los trabajos en detalle realizados sobre esta práctica en otras regiones del país. Encontramos solamente el estudio de Carvajal (1990), que registra importantes elementos sobre la presencia de la Grima hasta mediados del Siglo XX en el Departamento del Quindío. También una investigación en curso que está siendo realizada por Caicedo (2013) en el municipio de Suárez (Cauca).

Para la realización de esta investigación me centré en la región montañosa del norte del Cauca, comprendida entre los municipios de Buenos Aires y Santander de Quilichao. Allí acompañé el trabajo artístico y pedagógico del Maestro Ananías Caniquí,

en su vereda Mazamorrero (Buenos Aires) y algunos sectores aledaños. También, incluí —o acepté la invitación de conocer— la labor realizada por el Maestro Porfirio Ocoró, destacado discípulo del Maestro Ananías, residente en la vereda San Francisco (Santander de Quilichao).

Ambos son conocedores y difusores de un estilo de Grima que denominan *Español Reformado.* Cada uno de ellos cuenta con varios grupos de niños y jóvenes, en sus respectivas veredas y otros sectores aledaños, manteniendo una periodicidad en los encuentros. En el caso de Mazamorrero, por ejemplo, el grupo se reúne a ensayar tres veces a la semana, durante todo el año, y realizan frecuentemente presentaciones en actividades culturales de la región, lo que demuestra una notoria intensidad y dinamismo del proceso formativo.

Estuve en esta región durante tres momentos. El primero, entre el 4 y el 13 de octubre de 2012. El segundo, entre el 12 de diciembre de 2012 y 13 de febrero de 2013. Y el tercero, entre noviembre 16 y diciembre 22 de 2013. En este tiempo, adopté frente al Maestro Ananías la posición de alumno, participando de sus clases, dialogando con él y los integrantes de los grupos que coordina, así como con diferentes miembros de la comunidad. También participé en algunas clases y actividades guiadas por el Maestro Porfirio. Además de esto, acompañé al Maestro Ananías en su vida diaria de campesino, dedicada a las labores agrícolas en sus pequeños cultivos de café y caña y en el trapiche donde él y su familia fabrican panela[13].

Ha sido mi interés conocer el proceso de transmisión de esta práctica en un área rural, donde la comunidad realiza este trabajo de manera autónoma, sin el respaldo de ninguna institución gubernamental o privada y donde hasta la fecha se mantiene una intensa actividad. Todos los alumnos que dichos maestros tienen en sus clases son campesinos que se dedican a trabajar en pequeñas propiedades familiares o en terrenos de sus vecinos, donde cultivan, principalmente, caña, piña y yuca. Algunos de ellos han ingresado también al trabajo en las minas de oro, que hace algunos años han comenzado a funcionar en la región, bajo la explotación de multinacionales o grandes empresarios.

Esta investigación, se aproxima a la práctica de la Grima en cuanto **arte viva**, es decir, movilizadora de intereses y expectativas en sus actuales maestros y practicantes, quienes entrenan y realizan un proceso formativo defendiendo una continuidad de su saber, y quienes permanecen en una constante búsqueda de su

[13] "Rapadura" en portugués.

difusión y su transmisión. En la práctica de este arte constatamos que "la cultura no es solamente una herencia; es también un proyecto" (HOUTONDJI, 1994).

Un abordaje histórico del tema investigado, posibilitó indagar "cómo las cosas llegaron a ser lo que son" (BOAS, citado por MOURA, 2004, p. 215), pero también permitió percibir las mudanzas en la práctica, sentido y enseñanza de la Grima. "Solamente en retrospectiva, después de observar la estructura y sus transformaciones, es posible conocer la naturaleza de la estructura" (Bernard S. Cohn, 1987, citado por SAHLINS, 2004b, p. 503. trad. nuestra). De este modo, no se pretendió, entonces, "dar lecciones edificantes de continuidad cultural" (SAHLINS, 2004b, p. 516), por el contrario, el énfasis fue puesto en la dinámica presente en los procesos culturales, los cuales no obedecen a "una lógica práctica eterna" (p. 516).

Del mismo modo, al hablar de historia, no nos estamos refiriendo exclusivamente a aquella que está documentada en los libros oficiales y que generalmente "no presta atención a la cultura y a los actos de los subalternos" (SAHLINS, 2004a, p. 509), sino que nos interesa indagar cómo la comunidad cuenta su propia historia. Sin la pretensión, claro está, de construir "una historia de la Grima en Colombia" y ni si quiera una historia de esta práctica en la región. Nos apoyamos y dialogamos, no obstante, con algunos trabajos recientes realizados por algunos historiadores (DESCH-OBI; ZULUAGA), no sin antes reconocer una limitante en cuanto a la ausencia en esta investigación de consultas de archivos de la región, que el tiempo disponible para la investigación, así como la complejidad del asunto abordado, dificultó realizar.

Al acercarnos al estudio de la Grima en su práctica, nos deparamos con una forma expresiva cargada de fuertes dificultades técnicas, que necesitan de un proceso extenso para que un alumno pueda comprender y dominar. De tal forma, la posición de quien realiza este trabajo, es la de alguien que si bien ha "entrado al juego" o "ha sido autorizado para coger palos", está en una etapa inicial en su formación. Como dice el Maestro Ananías, todavía "estoy tomando lechita", expresión que utiliza para referirse a alguien que está en el comienzo de los temas y que le falta conocer las etapas avanzadas de la formación.

Por otro lado, deben ser reconocidos en la Grima diferentes componentes históricos, políticos, culturales y estéticos, que remiten a una temática bastante amplia. Además de fijarnos en los aspectos técnicos de esta tradición y las formas como se ha

transmitido de generación en generación, se hace necesario revisar temas como la historia de los pueblos Negros en Colombia, la esclavitud, las huellas de una herencia africana, la participación de los Negros en las luchas de independencia y las grandes batallas nacionales, la entrada de los grandes ingenios azucareros [14] en los Departamentos del Cauca y el Valle, la situación de marginalidad en que aún en la época actual viven muchas comunidades afrodescendientes, la relación de la Grima con otras expresiones artísticas como danzas, músicas y narraciones orales, e, incluso, la etnoeducación y diferentes procesos de resistencia de las comunidades afrodescendientes de la región (Departamentos del Cauca y Valle). He intentado en este trabajo incluir diferentes elementos de estos temas citados, no obstante, privilegiando aquellos documentos en las que se destaca una mayor relación con la Grima.

La composición del documento

Esta disertación está compuesta por pequeños capítulos que fueron surgiendo en una tarea artesanal en la que consideramos que "empezar a escribir es crear una voz, dejarse llevar por ella y experimentar con sus posibilidades" (LARROSA, 2004, p. 75). Se sumó a esta perspectiva la idea de que "no hay ninguna diferencia entre trabajo de campo y el trabajo de escribir la obra de representación" (TAUSSIG, 2012, min. 19). Es decir que no tenemos la pretensión de crear una única voz, que explique o interprete en qué consiste la Grima y cómo es transmitida, sino, pretendemos permitir la presencia de múltiples perspectivas.

En algunos momentos de estos "pequeños capítulos", estoy *conversando con* el Maestro Ananías, pero también en otros estoy presentando lo que escuché al Maestro en *sus conversas* con otras personas de su propia vereda o sectores aledaños. Este aspecto es reflejado de manera concreta en el cuerpo de la investigación, cuando en muchas citaciones no estoy transcribiendo solamente la declaración del Maestro Ananías, sino el fragmento del diálogo creado entre él y otra persona de la comunidad.

De igual forma, al interior de cada capítulo he querido incluir, además de la voz del Maestro y de las personas de su comunidad, un interlocutor que es algún

[14] Se entiende por ingenio "una grande propiedad productora de azúcar, constituido, básicamente por dos grandes sectores: el agrícola –formado por cultivos de caña-, y el beneficiadero –la casa del ingenio, donde la caña de azúcar era transformada en azúcar". En: http://www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo01/eng_colonial.html. (trad. nuestra). Acceso 5 agosto de 2014.

destacado pensador de la educación, la antropología o el arte. De esta manera, más que pretender entrar en un diálogo directo con el saber pedagógico y artístico del Maestro Ananías, lo que he privilegiado es poder crear una relación con algún teórico relevante que guarde una consonancia (o disonancia) con el tema expuesto por el Maestro.

Lo que este proceso de escrita fue mostrando es que se podía hacer una relación con la propia forma como se compone el Juego de la Grima. Como veremos más adelante, la Grima se enseña a través de pequeñas composiciones que reciben el nombre de "Cruzas". Cada una de ellas contiene varios movimientos de ataque y defensa que el alumno debe ir dominando. Como explica el Maestro Rogelio, un destacado discípulo del Maestro Ananías, "se llaman cruzas porque se cruzan". Es decir, algunos movimientos de determinadas "cruzas" coinciden o guardan relación con movimientos de otras.

De manera análoga, este trabajo, en vez de abordar capítulos extensos que agoten una determinada temática, ha sido propuesto en pequeños textos, que si bien están construidos con la pretensión de mantener unidad, algunos de sus temas pueden tener, en otros capítulos, continuidad o resonancia.

Son en su totalidad 14 capítulos, y debo decir que no fue de una manera intencional que dicho número se acercase a la cantidad de Cruzas que el Maestro Ananías recibió de su Maestro, Don Graciliano Balanta. Su número y forma es, como acabo de exponer, algo que se dio en el proceso de construcción de la escrita.

Las fotografías que presento pertenecen en su mayoría al propio trabajo de investigación, solamente aquellas en las cuales doy los créditos, han sido tomadas de otras fuentes. En algunos casos, más que pretender una calidad en las imágenes, lo que estoy haciendo es acompañar o dar testimonio de lo que está siendo relatado.

Mapa del Departamento del Cauca, su ubicación en el territorio colombiano y localización de Santander de Quilichao, municipio de acceso a las veredas de Mazamorrero (Buenos Aires) y San Francisco (Santander de Quilichao).[15]

[15] Disponible en: http://iencuentrodematematicas.blogspot.com.br/p/ubicacion.html. Acceso en 28 de agosto de 2013.

Los Maestros-adversarios

Hacer etnografía nos coloca ante preguntas difíciles: ¿Cómo llamar a "los otros"? ¿Y cómo llamarse a sí mismo dentro de "los otros"? Es decir, ¿en qué términos vamos a establecer nuestra relación? En alguna de las primeras clases personales con el Maestro Ananías le escuché decir: "Va a atacar a su adversario, o sea a mí". ¿Qué significa esto? ¿Qué juego es ese en el que el Maestro es un "adversario"? ¿Y qué forma de ser maestro es esa que no tiene una posición fija, sino que está en tránsito, puede atacar o defender, puede ser camarada o puede ser "adversario"? ¿Qué es el ser del estudiante cuando se asume frente a su adversario?

Sabemos que en la práctica de los deportes o de un juego, es, en la mayoría de los casos, la existencia de un oponente lo que los torna interesantes. Sabemos, incluso, que miembros de un equipo deportivo entrenan con el mismo respeto y exigencia que si estuvieran frente a un contendor externo. Por otro lado, ¿qué sería de una partida de ajedrez con un rival que no está a la altura? o ¿un partido de fútbol que desde el comienzo apunta como una goleada o un simple amistoso?

Igualmente, ¿qué sería de Hamlet si no tiene un fantasma que lo perturbe, la necesidad de verificar la sospecha de un tío que ha matado a su padre o una novia que enloquece? ¿Qué sería de la música de Piazzolla sin sus "tensiones irresueltas"[16]? o ¿qué sería de Chucho Valdés si su mano izquierda no toca "los acordes más fiesteros de la música cubana" mientras su mano derecha interpreta un suave y romántico tema de jazz? [17]

Pero en el ámbito de la pedagogía, ¿qué significa que mi Maestro sea un "adversario"? Y en el ámbito de la etnografía, ¿qué consecuencias sacar de una expresión del Maestro Ananías, en la que se ubica no como informante — y tal vez, tampoco como interlocutor — sino como "adversario"?

Cliffort Geertz dice:

---

[16] Bernardo Illari dice sobre la operita María de Buenos Aires, de Piazzolla: "…con su juego de tensiones irresueltas, es una metáfora de la vida cultural argentina…" (citado por GARCÍA, 2008, p. 192).

[17] "La mano derecha de Chucho Valdés se concentró en las notas rigurosas de *'My Favorite Things'*, canción escrita por Richard Rogers y Oscar Hammerstein para la comedia 'The Sound of Music' cuya versión en jazz fue popularizada por el saxofonista John Coltrane, mientras que su mano izquierda le hacía un homenaje a la isla introduciendo los acordes más fiesteros de la cubanía moderna" (PIEDRAHÍTA, 2011).

> Lo que buscamos en el sentido más amplio del término, comprende mucho más que simplemente hablar, es conversar con ellos, lo que es mucho más difícil, y no a penas con extraños [...] Los antropólogos no estudian las aldeas [...], ellos estudian *en las* aldeas [...] pensar no sólo realista y concretamente *sobre* ellos, pero, lo que es más importante, creativa e imaginativamente *con* ellos. (GEERTZ, 1989, p.10-17, cursivas del autor, trad. nuestra).

¿Y al entablar una conversa "*con* ellos" y no "*sobre* ellos", como propone Geertz, no tendría que acatar las palabras del Maestro Ananías, que de forma ineludible, me ubica en la posición, también, de un "adversario"? Es decir, ¿cómo puedo conversar sin escuchar las implicaciones de su discurso?

María Moliner define adversario como "contendiente, contrario, enemigo. Se aplica al que se opone a cierta cosa o no es partidario de cierta cosa". De tal forma, podemos partir del fundamento de que "esta conversa" (etnografía), siendo entablada "entre adversarios", los implicados no necesariamente están de acuerdo. E incluso, "los otros", en cuanto adversarios, no son alguien que me ayuda a resolver mi tarea de investigador, sino alguien que ocupa una posición simétrica en un juego; es decir, también quieren algo, así como también necesitan de mi presencia para jugar. "Necesitamos que nos exploten para aprovechar esa publicidad", dijo Wilder, discípulo del Maestro Ananías, cuando le expuse este proyecto de investigación. En consecuencia: ¿quién se "aprovecha" de quién? O mejor dicho: ¿no se trata de una construcción mutua o de un peligro compartido?

> A lo largo del encuentro, sea cual sea el calendario, cada una de las dos partes en presencia está expuesta al peligro de la otra, si bien es cierto, como dice Hofmannstahl, que "todo encuentro nos disloca y nos recompone" [...] [Un] asunto que pone en tela de juicio al propio que la coloca, asunto del que él es simultáneamente sujeto y objeto. (GUSDORF, 1970, p. 56-57, trad. nuestra).

Sin embargo, si nos fijamos en el contexto de una clase, en la cual el Maestro Ananías se autodenomina como "adversario", podemos notar que aquel que está en frente suyo es designado no sólo como adversario (enemigo), sino, principalmente, como alumno. Es decir, en cuanto no es todavía un adversario digno, por no estar a su altura, *es su potencialidad de adversario la que lo distingue.* Si el Maestro Ananías me hubiera tratado realmente como su adversario, no me hubiera dado una clase sino una tremenda paliza y difícilmente yo estaría contando el cuento. Esto evidencia que no sólo "el otro", como Maestro, es un ser en tránsito, sino que el alumno (el otro "otro") también está en tránsito, puesto que es alguien "llamado a" aprender, aceptar la

rivalidad, ser un día maestro o ayudar en los procesos de la comunidad. “El maestro sólo existe a partir de sus discípulos y el destino de todo discípulo es superar su maestro, tornarse independiente de su autoridad” (FERREIRA-SANTOS y ALMEIDA, 2012, p. 45, trad. nuestra). Una sentencia que bien puede definir la transitoriedad en la relación maestro-alumno, la tensa y mutua construcción y destrucción de sus posiciones.

Obviamente, aceptarme como aprendiz frente al Maestro Ananías, es aceptar, como expuse en la introducción de este trabajo, la larga distancia que separa mi nivel de formación en la Grima con respecto a su conocimiento. Sin embargo, es la única posición que me permite entablar con él y su comunidad un diálogo en una “igualdad de condiciones” epistemológicas y éticas. Solamente aceptando que soy un “peligro” para la comunidad, en cuanto entré a aprender un conocimiento, que es celosamente transmitido, me es posible hablar de ellos. “Está llevando documentos, videos, entrevistas”, dijo el Maestro Rogelio, cuestionando el uso que yo podría darle a este material. En este sentido, es que resulta innegable mi posición de alumno y también de “adversario”.

De tal forma, al hablar de ellos (los otros), prefiero en este trabajo llamarlos como Maestros, aceptando su “adversariedad”, en primer lugar, porque me han permitido, como profesores, compañeros de clase o moradores de la vereda, jugar con ellos, aprender de ellos en la vivencia misma del juego. También, porque no puedo evadir la responsabilidad que me han depositado al permitirme hablar de ellos y de su saber, en la espera de que esto pueda ayudarlos en los procesos que autónomamente realizan.

Así, presento, en este comienzo de esta disertación, los principales maestros-adversarios en este juego, en esta conversa. Hombres y mujeres, campesinos, moradores de las veredas Mazamorrero (Buenos Aires) y San Francisco (Santander de Quilichao), practicantes o conocedores de la Grima. Intento ubicar la posición que ocupan en sus escuelas de Grima o en la vereda. También intento al habar de ellos, contar un poco de sus intereses con la Grima, sus aspiraciones al aprender o enseñar el arte y sus proyectos e iniciativas particulares.

Maestro Ananías Caniquí (72 años). Profesor de Grima, intérprete de violín, compositor musical y constructor de instrumentos (violines, tambores y guacharacas). Vive en Mazamorrero, Buenos Aires, en el sector del Arao, con su esposa y algunos de sus hijos y nietos. Es conocedor de un estilo de Grima denominado *Español Reformado* que aprendió del Maestro Graciliano Balanta. Hace más de cuarenta años se dedica a la enseñanza de la Grima. Ha formado, tanto de su vereda como de otras cercanas, a muchos alumnos, algunos de los cuales ya ha autorizado también para enseñar. Ha

mostrado su arte en eventos culturales del departamento del Cauca y en otros como Nariño, Valle y Cundinamarca. Antes de ser grimista fue jugador de fútbol, jugaba en la posición de arquero. Dicen, que era "un hombre que volaba por encima del arco" (así lo describió el Maestro Porfirio), pero admite que era demasiado "mamero" (apegado a la mamá) y eso le impidió tener un futuro profesional con el fútbol. Ha incluido algunas "reformas" al Juego, que él explica que lo ha vuelto "más potente y poderoso". Cultiva caña y café y tiene junto con su familia un trapiche para producir panela. Sueña, tanto dormido como despierto, que está dando clases en otros países, frente a un grupo que lo escucha atentamente. A veces dice que "profeta en su casa no tiene honra", cuestionando la poca atención que en la región se le brinda a su trabajo; también, frecuentemente en las entrevistas solicita una ayuda del gobierno y enfatiza en que su arte quiere construir la paz. Desde hace algún tiempo ha estado sufriendo de un dolor en las rodillas que en ocasiones le dificulta ejercer su oficio con la misma habilidad física de antes, pero que no le impide ni le resta ánimos a su deseo de que "el arte no muera". En algún momento de nuestras conversas le pregunté que con quién yo estaba hablando, es decir, que cómo quería ser presentado en el documento; me respondió que él era "**un Maestro campesino negro norte caucano**".

Maestro Porfirio Ocoró (50 años). Profesor de Grima, sobrino y discípulo de Ananías (aunque reconoce que estudió también con otros maestros de la región). Según las

jerarquías propias de esta práctica marcial, delante de Ananías tiene el cargo de Contramaestro, sin embargo, para sus alumnos y la comunidad tenga, también, desde hace varios años, el título de Maestro. Desde los siete años practica la Grima, y dicen (Ananías y otras personas entrevistadas) que era mucha la plata que le llovía en las presentaciones. Alcanzó a conocer al Maestro Graciliano Balanta, quien reconoció su talento y le pidió al Maestro Ananías que educara a ese "conejito". Participa activamente de las actividades culturales de la región. Nació en la vereda Mazamorrero, Buenos Aires, pero se trasladó a la vereda San Francisco de Santander de Quilichao donde cultiva piña y está comenzando a cultivar también mango. Es el encargado del área cultural en la junta de acción comunal de su vereda. Toca guitarra y le gusta bailar jugas y torbellinos. Tiene una escuela de Grima que se reúne frecuentemente en la Caseta Comunal de la vereda. Su fuerte conocimiento técnico del juego hace que el Maestro Ananías lo reconozca como uno de sus alumnos más avanzados. "Nadie llegó al punto donde llegó Porfirio", dice Ananías. No obstante, tiene el interés de conocer la Grima de otros lugares, de otros municipios, de "desenredarse", porque "lo poquito que sabe" se lo aprendió a Ananías y quiere conocer otras formas de jugar la Grima, "pa' ver como es" y "darle a cada cosa su nombre".

Wilder Balanta (30 años). Nieto del Maestro Graciliano Balanta. Nació en el Departamento de Caquetá, localizado en el sur de Colombia. Es papá de dos hijos y se dedica al cultivo de la caña. Cuando conoció, en una visita de sus familiares, la "Esgrima

con Machete" — él prefiere ese nombre — sintió interés de conocer "¿qué era eso?". Hace siete años se trasladó para Mazamorrero y se tornó discípulo del Maestro Ananías. Lidera dentro del grupo de practicantes y maestros de Grima un proceso para organizarse como Fundación. En los entrenamientos del grupo, Wilder dirige los ejercicios de calentamiento y fortalecimiento físico que aprende leyendo, viendo vídeos y películas. Explica que en la Grima se trabajan tres elementos: Honestidad, abnegación y modestia. Manifiesta que la Grima como cultura "no tiene salida" porque se pueden ver muchas personas que trabajan con la cultura y no reciben apoyo y llegan a viejos en precarias condiciones económicas. Por esto, tiene el proyecto de legalizar la práctica de la Grima como un deporte y trabaja organizando sus estatutos y realizando gestiones para tal fin. Le gustaría mucho participar de unos Juegos Olímpicos para mostrar la riqueza de este deporte, que sería mucho más llamativo que la esgrima con sable. También quiere hacer una película que incluya la Grima, él está escribiendo el guión y le suena la idea de ser el antagonista. No puedo olvidar algunas de las frases que le escuché el primer día que dialogamos sobre este proyecto de investigación: "nosotros los que no tenemos la culpa de haber nacido pobres", "creen que los negros pasamos de ser esclavos a ser mano de obra", "tenemos que dejar que nos exploten para aprovechar esa publicidad".

Edwer Caracas (30 años). Discípulo del Maestro Ananías, tiene el cargo de Contramaestro desde hace un par de años y coordina los entrenamientos del grupo de

Grima de Mazamorreros. Quiere ser maestro de Grima para "ser alguien en la vida y para que el arte no muera". Igualmente, quiere "aprender hasta llegar al lugar de ser profesor", para ocupar el liderazgo que el Maestro Ananías tiene en su vereda. Tiene cinco hijos, cultiva caña y vive al frente de la casa del Maestro. Debido a que durante mi estadía en Mazamorrero, Edwer dirigió muchas veces los entrenamientos, debo reconocerlo, además del Maestro Ananías, como otro importante profesor en el proceso formativo que viví en la comunidad.

Mazamorrero, 30 de diciembre de 2012. Fotografía: Yenarli Caniquí.

Don Arnulfo Balanta y Doña Elvira Balanta. Hijos del Maestro Graciliano Balanta, quien fue el Maestro de Ananías Caniquí y considerado en la región uno de los

principales maestros de Grima. Don Arnulfo vive en el área urbana del municipio de Santander de Quilichao, fue practicante de Grima y dice que llegó al mismo nivel de su padre, aunque no le ha gustado enseñar el arte. Don Arnulfo defiende que "un maestro no lo puede enseñar todo", siempre tiene que dejarse algo reservado, para evitar "sorpresas" de los discípulos. Doña Elvira es esposa de Ananías (razón por la cual yo le digo a Ananías que se quedó tanto con el arte de Don Graciliano como con una de sus hijas), cuenta que su padre le enseñaba a todos sus hijos e hijas el arte, pero que a ella nunca le gustó practicar porque le disgustaba tener que colocarse pantalones como los hombres. Ella es activa participante de la Iglesia Testigos de Jehová, que tiene una capilla en Mazamorreros.

Alberto (19 años). Discípulo del Maestro Porfirio y su futuro sucesor. Es un jugador de una fuerte habilidad técnica y un rápido movimiento de las armas. Vive en San Francisco, juega Grima desde hace más de siete años, es el alumno más aventajado en el grupo y tiene el cargo de Contramaestro. Conoció la Grima en las presentaciones que el grupo de Mazamorreros hacía en festivales y fiestas. Cuenta que ya está en condiciones de dirigir una clase, que puede "coger un muchacho y enseñarle", que "enseñándole al otro pues uno también aprende". Le gustaría mucho que "algún día […] esto sea más reconocido, que hayan escuelas para uno enseñar, que esto sea un deporte, digámoslo, como el fútbol, como cualquier deporte, en Colombia y si es posible en todo el mundo".

Yema. Hábil jugadora, discípula y familiar de Ananías (ella es nieta de una hermana del Maestro). Es sobrina de los Maestros Porfirio y Rogelio y con este último estudió varios años en Cali en el "Grupo Graciliano". Su abuelo también fue un destacado Grimista, de los "antiguas" como dice Ananías, por lo cual Yema reconoce que su afición por la Grima "viene por sangre". Es madre de varios niños, cultiva caña y en ocasiones trabaja en las minas de oro. Respecto al Juego dice que está como en el "sexto o séptimo nivel", es decir, que le falta muy poco para ser profesora. Ananías reconoce sus habilidades y ya le ha autorizado comenzar a dirigir en varias ocasiones los entrenamientos del grupo en Mazamorrero. Dice que con la Grima quiere "salir adelante", "triunfar":

> "[...] que salgamos por todas partes, por todo lado, que nos llamen a toda hora, hay trabajo, que salgamos a trabajar, eso quiero yo. Que no nos quedemos acá, en esta vereda estancados, sino que salgamos, a mostrar nuestro deporte, nuestro talento. Mejor dicho, mostrarlo cómo lo hacemos, con amor" (Yema).

Maestro Ananías y **Don Ernesto Balanta "Nieto"** (91 años). Es el grimista de más edad de la región. Fue alumno del Maestro Leandro Mina, experto en el estilo de juego denominado Granadino. Conoció al Maestro Graciliano Balanta y a algunos de sus profesores. Es poeta e intérprete de tiple (instrumento de cuerda típico colombiano). Vive solo en una casita dentro de su cañaduzal. Es conocedor de la oración del Duende (ser mágico del Pacífico Colombiano) y sostiene que con una buena oración no hay juego que lo venza, "pa' que no salga usted herido ni lo toque el adversario, usted lo toca pero él no lo puede tocar".

Niños y jóvenes alumnos del Maestro Porfirio, en una presentación en Santander de Quilichao.

Niños y jóvenes, alumnos del Maestro Ananías y el Maestro Porfirio, durante una clase dirigida por el Maestro Ananías.

El Patio de la Casa de Yema

Casa de Yema con jóvenes que se van reuniendo para esperar al Maestro Ananías.

Son las cinco de la tarde de un jueves y en Mazamorrero ya han terminado las labores en los cultivos, hombres y mujeres han regresado de su trabajo en las minas de oro, algunas familias todavía muelen en los trapiches, algunas otras se alistan y se colocan sus mejores trajes para ir a la capilla, algunos jóvenes ven televisión, y otros tiran sus dados de parqués o preguntan si va a haber juego. Generalmente los entrenamientos de Grima son lunes, miércoles y viernes, si el trabajo y el clima lo favorecen, pero hoy el Maestro Ananías decidió convocar sus alumnos.

El Maestro alista sus "herramientas" —una peinilla Águila Corneta de 16 pulgadas y un par de bordones hechos de Drago[18]— su violín y su sombrero negro de ala ancha que lo distingue frente al grupo. Su violín profesional es un regalo que recibió de unos holandeses que lo dieron como premio al que construyera un instrumento típico de

[18] Árbol de la región con el cual se construyen los palos para el juego.

la región y el Maestro llegó con un "violincito hecho de guadua", como los que utilizaban *los antiguas*[19] y se llevó el premio.

El *ensaye*[20] de hoy es en la casa de Yema, en un sector de la vereda llamado El Cucho, donde poco más de una docena de jóvenes se van reuniendo para jugar. El patio de la casa de Yema ha servido, desde hace algún tiempo, como lugar donde el Maestro Ananías realiza sus clases grupales en Mazamorrero. La casa queda al lado de un camino por el cual transitan ocasionalmente otros moradores de la vereda. Del otro lado de la casa hay unos árboles grandes y en su frente, continuando el patio, un potrero grande.

Llego en compañía del Maestro Ananías y no deja de llamar la atención la presencia de un extraño, un paisa[21] que dice que está estudiando en el Brasil y que quiere hacer un trabajo sobre la Grima. Por casualidad, está en esta tarde un hombre que anda en una moto, el Maestro Ananías me lo presenta y me dice que él también es profesor. El hombre me saluda, yo le cuento que conocí a Ananías en la Universidad del Valle en un taller que él dio hace varios años y el hombre me dice que también estuvo allá. Me disculpo por mi precaria memoria y le cuento que sí me acordaba que el Maestro había ido con dos de sus mejores alumnos, con los cuales hizo una presentación, pero que no recordaba quiénes eran. Me aprendo, ahora sí para no olvidar nunca más, su rostro y su nombre: Porfirio, el Maestro Porfirio. Me cuenta que vive en una vereda llamada San Francisco, donde tiene un grupo de alumnos y me invita a conocer también su trabajo.

El Maestro Ananías me presenta a sus estudiantes y les explica que vamos a hacer un *intercambio*. Son todos jóvenes, hombres y mujeres entre los 14 y los treinta años aproximadamente. La mayoría viven en esta misma vereda y algunos vienen desde otros sectores cercanos. Me quedo pensando en eso de que el Maestro haya dicho que este proyecto de investigación es un intercambio. Nunca pronuncié directamente esa palabra cuando horas antes, en el corredor de su casa le expliqué qué me había motivado a ir a buscarlo, por qué después de diez años había querido volver a verlo, por qué había viajado desde Brasil para buscarlo a él y conocer su trabajo en la vereda. Y me pregunto: ¿qué intercambio esperará él?

---

[19] Antepasados y personas de edad avanzada.
[20] Expresión utilizada por el Maestro Ananías. Ensayo, clase, entrenamiento.
[21] Gentilicio usado para quien es nacido en los departamentos de Antioquia y el Viejo Caldas (Caldas, Risaralda y Quindío). En territorios de afrodescendientes también puede designar a "personas de piel clara".

Más adelante, en medio de la conversa con los estudiantes del Maestro, Yema me pregunta que qué deporte practico yo. Algún otro joven está interesado en saber si yo les voy a enseñar teatro. Luego Carlos, un joven de unos diecisiete años, dice que no entiende qué es eso del intercambio y que él veía que llegaban investigadores allá y los trataban como objetos, se iban y no volvían nunca más.

Percibo que estoy siendo colocado a prueba en mi primer día en la vereda e intento, con mis palabras, "salir con vida" en el primer encuentro con un grupo de hombres y mujeres "armados con machete". Digo que no practico en serio ningún deporte, que me dedico es al teatro, pero que no he venido a enseñarles teatro, sino a querer aprender de ellos. También digo que espero que el trabajo que haga sea leído por otras personas y tal vez pueda ayudarlos de alguna forma en sus procesos. Escucho historias de personas que los han visitado, han tomado fotografías, videos, entrevistas y nunca han regresado ni han dado noticias de qué pasó con esos materiales. ¿Cómo explicar, bajo esas circunstancias, que no se repetirá esa historia con este tipo que acaban de conocer? Pero al mismo tiempo, ¿cómo no repetir esa historia? Es decir, ¿cómo huir en un trabajo investigativo de aquella relación sujeto-objeto colocada por Carlos? ¿Y qué es lo que un actor puede aportarles a ellos en un "intercambio"?

Noto que en cuanto converso con el grupo, el Maestro Ananías ha quedado callado, pero atento a mis respuestas. O sea, me doy cuenta que, en últimas, no son los muchachos los que me hacen preguntas, sino que es el propio Maestro el que me ha colocado en esa situación para evaluar mis respuestas.

El *ensaye* comienza en el atardecer en el patio de la casa de Yema, al lado del camino, los árboles grandes y el potrero. Suenan machetes, palos y la voz del Maestro Ananías dirigiendo su clase en tanto los muchachos corren juntos en círculo, siguiendo las indicaciones del Maestro:

> Queridos alumnos, vamos por la derecha. Bien, por la derecha, vamos, vamos, rindiendo también por la derecha. Van avanzando por la derecha, sacando muy ligeramente la pierna derecha, hacia delante. Se vuelven a la izquierda. Lo están haciendo. […] Muy bonito, muy bien. Palos bien *en reglamento*[22], hacia el centro. Lo hacemos. Uno, eso llama el uno. C*aemos en cuarta*[23], bien. Se paran. A la derecha un *par de tajos*[24].

[22] Posición inicial en la que los "compases" o palos deben ir apoyados en los hombros.
[23] Forma de defensa en la que el cuerpo realiza una inclinación a un lado, doblando completamente una pierna y estirando la otra. Con un arma se protege la pierna que ha quedado estirada y con la otra se protege la cabeza. Ver esta posición en el capítulo *El Español Reformado.*
[24] Forma de ataque dirigido a las piernas del adversario. Ver esta posición en el capítulo *Las Cruzas del Español Reformado.*

> Hacia el centro; tras; espalda a tierra. Un *par de tajos;* hacia el centro; hacia atrás, espalda a tierra hacia el centro; uno. Bien. *Caen en cuarta*, por la derecha. (Maestro Ananías dirigiendo su clase)

Después de trotar en círculo hacia la derecha y la izquierda y de realizar en grupo diversas dinámicas que el Maestro va guiando, se detienen y comienzan a jugar en parejas. Observo que, mientras la clase se realiza, pasan personas por el camino, saludan y siguen; también hay niños pequeños y vecinos que se detienen a presenciar el entrenamiento. La clase continúa en tanto se va haciendo cada vez más oscuro y queda sólo la luz de un pequeño bombillo en la entrada de la Casa de Yema. Hombres y mujeres juegan, creo, casi sin poder ver bien las armas de sus adversarios, tanto que el Maestro Porfirio en algún momento dice que no le gusta jugar así tan oscuro. Pero el Maestro Ananías y sus alumnos parecen estar acostumbrados a hacer el entrenamiento en estas circunstancias. ¿Cómo hacen para jugar casi a oscuras sin cortarse?

En algún momento de la clase el Maestro Porfirio me cuenta que antiguamente la Grima se enseñaba en la sala de una casa. Ese entrenamiento era mejor porque encerrados el Maestro y su discípulo, este último no podía salir corriendo, no tenía por donde escaparse y era obligado a aprender a defenderse. Pero ahora la Grima se enseña en espacios abiertos y cualquier persona de la comunidad puede presenciarlos.

En cuanto converso con el Maestro Porfirio, el Maestro Ananías ha sacado su violín y se alista junto con un joven al que le dicen "África" y que toca tambor a interpretar unas cuantas *fugas*[25]. El grupo de alumnos, al ritmo del toque de Ananías y de "África", ensayan un baile que me explican se llama *Torbellino*. La danza es ejecutada por dos parejas y en ella los dos hombres van armados con machetes e incluyen movimientos de la Grima. Luego ensayan, para sorpresa mía, una pequeña obra teatral, que me cuentan están trabajando hace poco tiempo. Es la historia de dos hombres que llegan a un baile y quieren bailar con dos mujeres que están en compañía de sus maridos. Piden autorización a estos para bailar con sus mujeres, pero durante el baile se muestran insinuantes y atrevidos con ellas, lo que enoja a sus maridos. Las dos parejas de hombres se van a un duelo con machete y resultan vencedores los maridos. Pero las

[25] Ritmo tradicional de la región. Alvarado (2013, p. 18) relaciona el término "Juga" con el currulao, principal ritmo de la región del Pacífico Colombiano: "En cada lugar (el currulao) recibe nombres diferentes: Juga, Patacoré, Marabajeño, Pango, Abozao ou Berejú, debido a los variados estilos y aires con que se interpreta el género musical".

mujeres, disgustadas porque estos han matado a aquellos hombres que las habían cautivado, sacan también sus machetes y matan a sus maridos.

Discípulos del Maestro Ananías en una presentación, bailando Torbellino. San Francisco, Febrero de 2013.

La presencia del violín, las músicas y la propia interpretación de sus compañeros durante la representación de la danza y la representación que acaban de hacer, envuelven a los estudiantes en un coro, cantando todos juntos algunas de las canciones interpretadas. Una de esas canciones es, según me entero más adelante, una composición de un hijo del Maestro Ananías, que es cantante profesional y compuso un tema para su municipio:

Soy de Buenos Aires,
me lleno de orgullo,
nunca lo he negado,
como niegan muchos.
En un rinconcito,
Departamento del Cauca,
vivo en un pueblito
donde pertenezco yo.
Ahí vive el indio, vive
el negro, vive el blanco,

¡Ay que bonito es
el pueblo de mi región!
(*Fuga*, Composición de Joseir Caniquí)

Daniela tocando tambor. Mazamorrero, 21 diciembre de 2013.

De un comienzo bastante técnico, en el que el Maestro guiaba cada uno de los movimientos de sus alumnos, la clase se transformó en un espacio de gran dinamismo lúdico. No supe cuándo acabó realmente la clase, pues el Maestro ya había dejado de dirigir el entrenamiento y los muchachos seguían en su actividad, jugando con sus palos y machetes, cantando o tocando los instrumentos. Aunque debo decir que tampoco supe muy bien cuándo empezó. ¿Empezó cuando el Maestro comenzó a dirigir a sus alumnos con su voz? ¿Empezó en círculo en el que me presentó? ¿O tal vez empezó mucho antes, cuando los alumnos se reunían a pocos a esperar la llegada de su Maestro?

El Maestro se va despidiendo y camino junto a él con la luz de una linterna, de vuelta hacia su casa. Un rato después, en el patio de su casa donde he armado mi carpa, ha quedado resonando el sonido de los machetes en la oscuridad como interrogando la noche en esta vereda, el sonido del violín del Maestro, han quedado las voces y risas de los jóvenes, las personas que han pasado por el camino, los niños que asisten al encuentro, la voz del Maestro dirigiendo su clase y la formación en círculo, en la cual se ejecutaban todas las indicaciones del Maestro y también en la cual fui interrogado sobre mis intereses. ¿Qué es eso del "intercambio"? —me pregunto—.

Hijo de Yema jugando con Wilder.

Al día siguiente, llego de nuevo a la casa de Yema. Carlos me espera con un "segundo duelo"; en medio del grupo de estudiantes me pregunta que cuál era la mejor universidad en la que yo había estudiado. Sin entender muy bien el *tiro*[26] peligroso que Carlos me estaba haciendo, o el *contratiro*[27] que me esperaba, me quedé pensando y les conté sobre el interés que suscitaba en mí la USP en este momento, por su importancia

[26] En la Grima practicada por el Maestro Ananías se entiende por "tiro" un ataque con el arma. También es conocido como "lance".
[27] Forma de ataque ejecutada al momento de recibir un "lance" del adversario. El "contratiro" aprovecha la cercanía del adversario para realizar el ataque.

en Latinoamérica y por la posibilidad que me daba como estudiante de hacer este tipo de proyectos. Carlos me responde: “Pues déjeme decirle que la mejor universidad es la universidad de la vida”.

Sin duda, Carlos estaba cuestionando mi llegada a la vereda. También Yema me había cuestionado. El Maestro Ananías, de igual forma, me había colocado un interrogante sobre qué era lo que yo tenía para ofrecerles a ellos en un “intercambio”. Creo, no obstante, que el fundamento del cuestionamiento no estaba dirigido hacía mí, sino hacia un universitario. O al menos, era la forma como debía afrontarlo. Es decir, podría entender el “ataque” de Carlos como un cuestionamiento a una institución que se autodenomina poseedora y administradora del conocimiento. Era de notar esto, no sólo en las palabras de Carlos, sino en la práctica misma que observaba y en el trabajo de los Maestros.

Esta era una “universidad de puertas abiertas”, no había paredes, no había horarios rígidos, tableros o computadores. En ella participan personas de todas las edades y no hay una división por grupos etarios para recibir las clases, sino que niños, jóvenes y adultos pueden participar en una misma dinámica. El Maestro, de 72 años, podía jugar sin ninguna dificultad con un niño de escasos seis años, por ejemplo. Las clases se podían hacer hasta a oscuras y el hecho de que allí estuvieran niños muy pequeños, de sólo uno o dos años, en sus propios juegos, o pasaran transeúntes, no afectaba la concentración para realizar el trabajo. La fuerza expresiva de los cuerpos de jóvenes y adultos que allí se reunían a jugar sería envidiada por muchos actores o bailarines que nos formamos en programas universitarios. De igual forma, lograban funcionar y mantener viva una tradición sin apoyo de ninguna institución gubernamental.

Por otro lado, sus maestros tenían una escaza formación en la educación primaria, pero habían pasado toda su vida estudiando su arte y lograban encantar e instruir eficazmente a sus alumnos. Es decir, la autoridad que el Maestro representaba para sus alumnos no venía dada por ningún título académico, sino por la calidad en la ejecución de su arte y de la nobleza en su carácter. Como dice Sennett (2009, p. 75, trad. nuestra), “‘autoridad’ significa algo más que ocupar un lugar de honra en una trama social. Para el artífice, la autoridad también reside en la calidad de sus habilidades”. Pero también la autoridad del Maestro Ananías parece surgir de la transmisión de un conocimiento del cual solamente él es dueño, como el artesano de un taller medieval,

descrito, de igual forma por Sennett (p. 78, trad. nuestra): "el maestro de esa casa basaba su autoridad en la transferencia de las habilidades".

El Maestro Ananías y sus alumnos estaban retando, en alguna medida, la forma como es organizada la educación escolarizada e, incluso, la idea de que se llame educación solamente a aquella que ocurre en instituciones formales. Como dice Carlos Rodrigues Brandão, en una investigación realizada con "*foliões* de Santos de Reis[28] y bailarines *folgazões* de San Gonzalo[29], campesinos de los estados de Goiás, Minas y São Paulo":

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

El reconocimiento de una labor educativa que realizan los Maestros de Grima, nos puede situar, además, en el verdadero intercambio que me es posible hacer, como investigador, con el Maestro Ananías. Es decir, si bien, fui entendiendo que parte del intercambio propuesto era la expectativa de poder ayudarlos a difundir y establecer contactos que pudieran contribuir a la realización de viajes, presentaciones y talleres de Grima por otros lugares (incluyendo el Brasil), y si bien realicé varias acciones en pro de ello[30], la idea de un intercambio no podría ser realizada sin un reconocimiento de la importancia de la labor pedagógica que el Maestro realiza y sin el establecimiento de una igualdad epistemológica entre su saber y la de aquellos grandes maestros que estudiamos en nuestra formación como actores, artistas o pedagogos. El intercambio, como forma metodológica propuesta por el Maestro Ananías para realizar esta investigación ("vamos a hacer un intercambio"), sólo es posible en cuanto dislocamos la

---

[28] Fiesta católica que celebra los Tres Reyes Magos y que se mantiene vive en muchas regiones de Brasil, especialmente en las pequeñas ciudades de los Estados de São Paulo, Minas Gerais, Bahía, Espírito Santo, Paraná, Río de Janeiro, Goiás, entre otros. *Foliões* son los bailarines y músicos que allí participan.

[29] Danza de origen portugués ejecutada en el mes de enero durante las festividades católicas en honor a San Gonzalo. La palabra *folgazão* puede ser traducida como alegre, divertido o juguetón.

[30] Estas acciones consistieron en: Elaboración y presentación de un proyecto para la Convocatoria Estímulos 2013 del Ministerio de Cultura en la cual pretendíamos tener un apoyo para que el Maestro Ananías viajara a Sao Paulo a realizar un taller de Grima con actores y bailarines y un intercambio con la Compañía de Teatro Balagan. Elaboración y presentación de un proyecto sobre la trayectoria del Maestro Ananías para la Convocatoria Estímulos 2014 del Ministerio de Cultura, que recibió una Mención de Honor en los "Premios a la Dedicación del Enriquecimiento de la Cultura Ancestral de las Comunidades Negras, Raizales, Palenqueras y Afrocolombianas" (Resolución en Anexo). Organización y difusión de un Taller de Grima realizado en Cali, Colombia, durante diciembre de 2013 (Afiche en Anexo). Edición de un pequeño video publicitario sobre la labor del Maestro, difundido en youtube.

supuesta superioridad de la educación universitaria o escolarizada y reconocemos que él también es productor de teorías sobre la educación y sobre el arte.

Justamente, yendo en ese camino, podemos observar que lo ocurrido en el patio de la casa de Yema, se refiere a una propuesta metodológica novedosa utilizada por el Maestro Ananías para la enseñanza de la Grima. Cuando profundizamos en la observación dada por el Maestro Porfirio de que antiguamente la Grima era enseñada en espacios cerrados, nos encontramos con que la actual forma de enseñar la Grima en el patio de una casa es un nuevo fundamento dado a la difusión de dicha arte. Respecto a este punto, conversamos, en otro momento, con el Maestro Porfirio y nos amplió un poco más su apreciación:

> PORFIRIO: Antes que era encerrao. Antes era encerrao.
> JHONNY: Entre casa pues.
> PORFIRIO: Sí, eso cerraban las puertas, eso era pa' que nadie viera. Porque es que eso antes era muy celoso viejo. Eso a usted cuando mínimo, lo mandaban era a una escuela de esas, porque si usted no sabía de eso, usted era hombre muerto, ¿me entiende? Claro, pa' ser un guerrero bueno. Y si usted no sabía de eso… usted ¡no! después lo mataban.

Podemos notar aquí el detalle dado por el Maestro Porfirio sobre cómo el conocimiento de la Grima era, antiguamente, guardado con recelo, él era difundido en un espacio privado en el que sólo estaban presentes el Maestro y su discípulo. En este mismo punto el Maestro Ananías señala, en una conversación en la que está presente Don Genaro, un hombre de avanzada edad, conocedor también del arte:

> ANANÍAS: Bueno, sí, así enseñaban, encerraos. Por esa parte sí, pero cuando la esclavitud, ¿usted se recuerda de los esclavos? en ese tiempo había mucha humillación.
> GENARO: Sí, demasiada.
> ANANÍAS: Habían amos, eso habían hombres que, como decir hoy presidente, en ese tiempo no había presidente sino amo, que en ellos decían cójanmelo y todos le caían.
> GENARO: Sí.
> ANANÍAS: Y lo cogían y eso de la latigueada muchos se encanceraban y se morían.
> GENARO: Sí, se morían.
> ANANÍAS: La Grima fue respeto en ese tiempo, de ahí se le metió a los grandes profesores enseñar encerrado, ellos enseñaban encerrado.
> GENARO: Sí.
> JHONNY: ¿Pa' que el amo no lo viera?
> ANANÍAS: Pa' que no aprendiera nadie.

El Maestro Ananías hace una referencia directa a la situación de esclavitud vivida por sus antepasados, lo que nos ubica en un contexto en el cual la Grima, como

forma de defensa, era secretamente transmitida. En una investigación realizada por OSORIO y DE LA CALLE (1992, p. 22) encontramos una declaración importante de un destacado maestro de Grima de Puerto Tejada:

> Como a los negros esclavos de las haciendas no se les permitía tener armas, durante sus labores y a escondidas, cortaban palos, los despuntaban o labraban y hacían una especie de lanzas amarrando con bejucos o rejos los pedazos de machete que se desechaban en las haciendas. En sus días libres se dedicaban a jugar a la esgrima y llegaron a tener sus propios instructores. (Maestro José Montaño)

Pero la censura contra la enseñanza y aprendizaje de la Grima no ocurrió solamente durante el periodo de la esclavitud (abolida constitucionalmente en 1851).

> Después de la abolición de la esclavitud quedaron muchos maestros de esgrima regados por el Cauca y el Valle (…) Durante la violencia[31] (1946-1966 aprox.) se perseguía a quienes se ejercitaran en la esgrima o machete como si se tratara de delincuentes. Fue entonces cuando los grupos de macheteros aún existentes debieron reunirse a practicar en los campos clandestinamente. (Maestro José Montaño. En: OSORIO y DE LA CALLE, 1992, p. 23-24).

Es comprensible, entonces, que en unas circunstancias políticas y sociales hostiles la Grima haya sido transmitida de una manera clandestina. No obstante, tales circunstancias, parecen no ser un punto desfavorable para el alto nivel técnico que desarrollaban los Maestros. Al tocar este tema, el Maestro Porfirio resalta:

> Yo me acuerdo que el finado Graciliano, ese *man* llegaba y lo cogía a usted y ahí cogía y *trin trin trin trin trin trin* ahí, mejor dicho pues, ahí le hacía por ahí diez, veinte [*lances*] allí y en ese sólo pedacito. Y usted a salise pa' cá, ¡no! cuando usted pensaba salise pa cá, ya ese hombre lo había enredado po' aquí, ya lo había enredado po' acá. Y como en ese entonces, casi se jugaba era en sala, no se jugaba así en potrero, así abierto. Y un tipo así abierto, usted no le no lo puede enfrentar bien, el tipo se vuelve arisco. En cambio usted lo coge en una salita y ahí sí, ahí es donde el tipo aprende, ahí es donde el tipo aprende a atajá. (Maestro Porfirio).

El reto metodológico planteado por el Maestro Ananías, es entonces, conservar en los entrenamientos este alto grado de nivel técnico que era exigido antiguamente, pero permitiendo una práctica más abierta a la comunidad, cautivando la presencia de jóvenes y niños. Esto no significa que quienes allí participan no deban cumplir con ciertos requisitos. Principalmente, no deben ser "busca pleitos", es decir, no

---

[31] Se conoce como "la Violencia" a un periodo de la historia colombiana en el siglo XX que se caracterizó por un crudo enfrentamiento entre liberales y conservadores. Se considera el asesinato del líder político Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril de 1948, como el inicio de La Violencia, que se extendió por aproximadamente dos décadas.

deben utilizar la Grima para la realización de actos violentos, sino que, y tal como el Maestro explica: "eso es para un rato de emergencia".

Por otro lado, llama la atención que estas prácticas en los patios de la casa que realiza el Maestro Ananías coinciden con las prácticas de la Capoeira Angola, tal como es descrita por Abid (2004) en su tesis *Capoeira Angola: Cultura Popular e o Jogo dos Saberes na Roda:*

> A veces, ese aprendizaje se daba también individualmente, en los patios y *terreiros*[32] de las casas, donde la proximidad entre el maestro y el aprendiz era un factor esencial. Muchas veces, como recuerda el maestro Moraes en su testimonio, el aprendiz de capoeira, era también aprendiz del oficio de su maestro de capoeira, que podía ser un carpintero, un zapatero o un artesano, profesiones comunes entre los maestros de capoeira de antaño. Vivían en el mismo barrio y tenían, generalmente, la misma situación económica, pues eran oriundos de la misma clase social. La convivencia entre maestro y aprendiz era entonces un factor que auxiliaba mucho el proceso de aprendizaje de la capoeira (p. 129, cursivas y trad. nuestra).

El patio de la casa como lugar comunitario y como espacio de aprendizaje, en el que confluyen personas de una misma condición socioeconómica, moradores de una misma vereda o barrio, y en donde se vivencia una cercana relación entre el Maestro y sus alumnos, es observado, entonces, en dos formas expresivas de dos comunidades afrodescendientes (afrocolombiana y afrobrasilera) de lugares geográficos distintos y con historias que guardan semejanzas, pero también particularidades. Ambas atravesadas por condiciones de la esclavitud, la opresión, pero también de la lucha por la libertad.

También en un texto de la Profa. Dra. Theodora de Araújo Alves (2003), quien investigó la dimensión educativa del grupo cultural Coco de Zambê, localizado en Tibau do Sul, en Rio Grande do Norte, la autora analiza que

> Durante la permanencia del equipo en la comunidad, frecuentemente los niños intentaban aprender el "diálogo corporal" imitando los músicos, cantadores y los bailarines de zambê. Todo eso acontecía de manera muy participativa [...] En esa relación entre los integrantes del grupo y las personas de la comunidad, otros saberes también eran transmitidos, como por ejemplo un consejo del maestro, una música, un movimiento, el proceso de afinación del tambor, la construcción de los instrumentos etc. (p. 76. Trad. nuestra).

---

[32] Son los espacios de tierra ubicados en frente de una casa, hacienda o finca donde se celebran las ceremonias religiosas y culturales afrobrasileras.

.

Esta observación guarda una relación también con la manera como en la práctica de la Grima en el patio de la casa de Yema, intervienen, además de la Grima, diversos elementos expresivos, como la música, las narraciones, las danzas, las representaciones. Es de notar también que dicha actividad (o actividades) envuelve(n) aprendices de diferentes niveles, permitiendo una transferencia de conocimientos de unos hacia otros. Como dice, Hampaté Ba, dicho proceso puede parecer caótico a los ojos de aquellos que nos formamos en una escuela formal, bajo el peso y la influencia de una "mentalidad cartesiana":

> La tradición oral es la gran escuela de la vida, y de ella recupera y relaciona todos los aspectos. Puede parecer caótica a aquellos que no descubren el secreto y desconcertar la mentalidad cartesiana acostumbrada a separar todo en categorías bien definidas. Dentro de la tradición oral, en realidad, lo espiritual y lo material no están disociados. Al pasar de lo esotérico para lo exotérico, la tradición oral consigue colocarse al alcance de los hombres, hablarles de acuerdo con la atención humana, revelarse de acuerdo con las aptitudes humanas. Ella es al mismo tiempo religión, conocimiento, ciencia natural, iniciación al arte, historia, entretenimiento y recreación. (HAMPATÊ BÁ, 2010, p. 169, trad. nuestra).

El Clásico de los Domingos

Tarde de un domingo de diciembre y estamos en una cancha de fútbol, en el área urbana de Santander de Quilichao. Porfirio y su grupo de alumnos han sido invitados para hacer una presentación de Grima en un evento organizado por el padre de una niña que está gravemente enferma y necesita recoger fondos para su tratamiento. Cuando llegamos al lugar están realizando un partido de fútbol, en medio de una hinchada armada con vuvuzelas, bombos, cerveza, música vallenata[33] y bastantes gritos, entre los que distingo a alguien a mi lado, que parece ser uno de los directores técnicos de uno de los equipos: "Buena, buena mijo… vamos muchachos… sáquelo, sáquelo, uno sólo…". El partido, bastante acalorado, termina con fuertes discusiones entre miembros de los dos equipos.

Ahora le toca el turno al grupo de Grima. La gente está un tanto dispersa, celebrando la victoria o discutiendo por su derrota en el partido. Para llamar la atención y poder convocar la gente en una de las esquinas de la cancha de fútbol, el Maestro Porfirio inicia el juego con Andrés Felipe, uno de sus jóvenes alumnos. El juego empieza en medio de unas voces que gritan "ay, ay", "ahí nos fuimos, cuidado con eso" y algunas vuvuzelas que vienen ardientes del partido de fútbol y ahora se suman al juego de la Grima .

Plim pas pas pas
plim pas ta ta
plim pas pa
plim pas plim pas

Suenan esas peinillas y esos palos del Maestro Porfirio y Felipe. *"¡Ojojojo, ejejejeje!"* gritan los espectadores, *plim pas pas, pas plim plim* y el muchacho ha tenido que "refugiarse en tierra", acostado en el suelo, defendiéndose de su maestro que lo continúa atacando. Termina el primer duelo y algunos espectadores gritan "bravo", dan algunos aplausos y hacen sonar sus vuvuzelas, como animando a su equipo de fútbol en el comienzo del partido.

Ahora el Maestro saca a una de sus mejores alumnas, "aprovechado" grita la gente, refiriéndose al hecho de que vaya a jugar con una mujer. Comienza el juego y mientras maestro y alumna intercambian *lances*, que derrumban también a la muchacha

[33] Género musical típico de la región atlántica de Colombia.

y la obliga a defenderse en tierra, la gente grita *"¡uys,* ay, bravo*!"*. La muchacha demuestra su habilidad en el manejo de la peinilla y en la rapidez con que la gira de un lado a otro del brazo, defendiéndose, sentada en el suelo, de los lances de su Maestro. La gente aplaude, "con esa me caso", dice un hombre y la hinchada responde con risas. "Una mujer así es que necesito pa' que me defienda", dice otro. "Bravo", dice otra voz; la gente aplaude y aparece la voz de Felipe, que como animador de su equipo convoca los aplausos: "pa' ellos pues". De nuevo aplauden y hacen sonar sus cornetas, como celebrando un gol o una buena jugada de la contienda.

Alumnas del Maestro Porfirio en la presentación en Santander de Quilichao.

Pero ¿por qué las vuvuzelas siguen sonando? ¿por qué están jugando en una cancha de fútbol y la gente toma partido por uno de los dos contendores? ¿En qué se parece el juego de la Grima a un partido de fútbol? ¿Será que es posible comparar la forma como se juega la Grima a un clásico del Deportivo Cali y el América, o del Corinthians y el Palmeiras? Obviamente, no estamos en un gran estadio y los jugadores no reciben el salario de un *crack*, ni la hinchada ha pagado el precio de una entrada preferencial o *vip*. Pero, en primer lugar, es bien cierto que el fútbol no existe sólo en los grandes estadios, sino que constituye una práctica en la que confluyen todos los niveles de la sociedad. Igualmente, podemos notar que así como los grandes estadios hacen parte de los principales centros de interés de una ciudad, también es cierto que la

cancha de futbol es uno de los principales lugares de un barrio o de una vereda. Es notorio, también, que aquella dinámica social de los domingos o días dedicados a jugar o presenciar un juego, lejos del trabajo en los cultivos o las labores diarias, bien podría equipararse con la dinámica de una ciudad donde las hinchadas dejan sus actividades rutinarias y van a acompañar fervientemente sus equipos.

Por otro lado, la fama como *crack* en el manejo de la peinilla es notoria cuando se llega a una vereda como Mazamorrero, donde todo el mundo conoce quién es el Maestro Ananías o saben que el Maestro Porfirio es uno de "los duros del machete". Pude notar esto, también, en un viaje que hicimos con estos maestros a Puerto Tejada, a visitar los maestros de Grima de ese municipio. En el bus en que viajábamos, a nuestro lado, se sentó un hombre que comenzó a conversar desprevenidamente con el Maestro Ananías, sin saber que era un maestro de Grima. En su conversa el hombre dijo que era de Lomitas (vereda cercana a Mazamorrero), a lo que Ananías le contó que su maestro, Don Graciliano Balanta, era también de aquella vereda. Al nombrar a Don Graciliano, aquel hombre inmediatamente cambió su actitud frente a Ananías, sorprendido y admirado de estar conversando con el heredero del juego de aquel afamado maestro.

Igualmente, el hecho de que el valor del salario que recibe un afamado *crack* del fútbol llegue a superar hasta millones de veces lo que un grimista recibe, no significa que quienes practican el deporte de la Grima no tengan iguales aspiraciones de "triunfar", "salir adelante" o "ser reconocidos", como pudimos notar en las palabras de Yema, páginas atrás. Es decir, así como el fútbol constituye para muchos niños y jóvenes una posibilidad de reconocimiento y ascensión social, también los jóvenes practicantes de la Grima en Mazamorrero y San Francisco muestran un interés en este deporte, en cuanto práctica que los puede llevar a otros lugares del país, e incluso al extranjero.

Se hace necesario destacar, en este sentido, el interés de Wilder de que la práctica de la Grima sea constituida como un deporte nacional, que hayan escuelas y competencias como "en cualquier otro deporte" ya institucionalizado. El sueño de Wilder de participar en unos juegos olímpicos, mostrando o compitiendo como grimista, es equiparado al sueño que muchos niños y jóvenes tienen frente al fútbol y otros deportes. Inclusive, es un sueño frecuente, también, en los artistas, quienes muchas veces esperamos "triunfar", "salir adelante" o "ser reconocidos" con nuestras músicas, espectáculos u obras.

La relación entre la Grima y el fútbol es hecha por los mismos Maestros de Grima, cuando explican que algunos de ellos han sido también fervientes practicantes de este último deporte. En la historia del propio Maestro Ananías, descubrimos que él era un excelente arquero y que, incluso, estuvo muy cerca de llegar a ejercer esta actividad de manera profesional, de no haber sido porque su apego a la familia no le dejó abandonar su tierra natal y terminó cambiando el fútbol por la Grima.

> El primer deporte que yo ejercí es el fútbol, yo estuve jugando en la Selección Candelaria, y una vez fui a un partido a Lomitas y allá fue el profesor Graciliano y un hermano mío, que era Maestro. Y en la realidad, de verdad, ya yo miré ese arte, cómo lo jugaban y sí, me gusto, a mí me gustó. Y ya llamé al hermanito mío, llamaba Agustiano, que me enseñara y él pues me dijo "esto es duro, pa' que usted aprenda tiene que dejar el fútbol". Pero yo estaba muy aficionado en el fútbol, ¿pero cómo? decía yo, ¿dejar yo el fútbol por coger Grima? bueno, y así. Y un día ya menos pensado, me decidí a aprender con él y él me enseñó las primeras posiciones que entré, de cruzas. (Maestro Ananías)

También el Maestro Luis Vidal, de Puerto Tejada, relata sus comienzos como futbolista:

> Estaba joven y entonces como jugaba fútbol, entonces, me gustaban los tres palos [ser arquero], entonces esas gimnasias del juego [Grima] pa' los tres palos fue espectacular pa' mi, porque me gustó por la destreza para volar. Yo fui primero a ver cómo era la escena [a observar las clases de Grima], entonces vía yo los ejercicios, los movimientos, y como a mí desde la escuela me gustaron los tres palos, entonces yo dije esa disciplina me sirve, porque el arquero tiene que tener mucha agilidad porque es que dentran los delanteros a sacárselo y uno con ese cuerpo ahí como palo sembrado ahí, pues no. Entonces ya fui donde el Maestro [Don Aquileo Uzurriaga] y me hice inscribir. (Maestro Luis Vidal)

Llama la atención que ambos maestros, Ananías y Don Luis Vidal, hayan practicado el fútbol en la posición de arqueros y que compartan un estilo de juego de la Grima bastante similar, según fue observado por ellos mismos en un encuentro en Puerto Tejada[34]. El maestro Vidal relata que la Grima le sirvió "para volar" en su oficio como arquero. De igual manera (o de manera inversa) es posible percibir que el Juego del Maestro Ananías está nutrido por sus habilidades como arquero, en cuanto le gusta explorar diversas posiciones sobre el suelo, dar saltos o rodar por el piso. Estas posiciones son las que el Maestro llama "refugiarse en tierra", "ir a tierra", "salto pa' allá" o "zambue" (rollo adelante y atrás).

---

[34] Durante el trabajo de esta investigación fueron realizados en diciembre de 2013 dos encuentros de los Maestro Ananías y Porfirio con los Maestros de Esgrima con Machete de Puerto Tejada, Luis Vidal, Miguel Vicente Lourido y Héctor Elías Sandoval.

Vislumbrando esa pasión compartida por el fútbol y la Grima, como una práctica que no sólo encanta de manera individual, sino que genera una dinámica social, alrededor de la cual se juntan deportistas, hinchada y diversas actividades como baile, tomar cerveza, o realización de fiestas, podemos aventurarnos a ir un poco en el pasado de dicha práctica, especialmente en los días de domingo. Cuentan "los antiguas" (maestros de edad avanzada) que los domingos se reunía la gente; hacían bailes, comidas y se daban unos buenos *lances*. Algunos eran duelos de verdad, ocasionados por alguna discusión, celos o disgusto, otros eran parte de la diversión, acompañado de *torbellinos* y *jugas* interpretadas en sus violines, bombos y guitarras. Así lo cuenta Don Ernesto Balanta, el hombre de más edad de Mazamorrero (con más de noventa años) y uno de los más peleadores de la región en su juventud:

> Yo en la juventud era muy aficionado al juego, yo aprendí con un señor llamado Leandro Mina, que era mi tío, jugaba bastante, ahí yo creo que él aprendió con un señor llamado Teófilo Golú, era el cuñado de él, él era de Timba, él venía a Santa Catalina, que de allá es que soy. Y ahí venían todos los domingos, la gente se reunía y jugaban […] todos los domingos, Él venía allí […] a dar clase y yo tenía un primo hermano que llamaba Grijelio Balanta, vivía a ese lado de la casita, él me quería mucho, me llamaba, "Ernesto, dígale a mi tío que lo deje venir, que vamos a repasar". Y decía mi papá: "andáte", y yo me iba. (Don Ernesto Balanta)

Cuenta Don Ernesto algunos detalles de lo que ocurría esos domingos:

> Nos íbamos pa' allá y estaba la gente así [hace seña con su mano que indica que eran muchos]. Estaba un señor llamado Emilio Carabalí, Jesusito Carabalí y Graciliano Balanta, Lucio Balanta […] Y nos reuníamos todos allá y eso era bueno, ¡hágame el favor! Venían mujeres, hacían comida, y ese era jugar todo el día hasta las cinco de la tarde que ya cada uno se iba. (Don Ernesto Balanta).

También el Maestro Ananías, como testimonio de aquello que sucedía en esos domingos, en una conversación con Don Genaro, otro "antigua" conocedor de la Grima, cuenta sobre un domingo en el que su Maestro Graciliano Balanta le pidió que peleara con Don Abraham Chambá, un señor que era una "fiera para dar machete".

> ANANÍAS: Un domingo yo había ido a recibir clase, aquí en Lomitas. […] Bueno, inclusive que yo llegué a recibir repaso y el finao Graciliano se había caído porque él como había sido amansador, ese hombre se había caído del caballo y se había lastimado esta pierna. Bueno, entonces [..] el señor Abraham Chambá, ya traguiao, sí, fue a invitale que hicieran un repaso, "Graciliano vení pa' que hagamos un repaso hombre, nos tomemos unos tragos ahí" y entonces le dijo "no, no pariente, yo así como estoy no trabajo porque estoy mal, estoy lastimao" y el hombre moleste y tome aguardiente. No, y el hombre ya a lo último, el finao Graciliano, ya también se había tomado unos tragos. Vea, le dijo, "no,

> conmigo no va a trabajar usted, trabaje con ese muchacho". Cuando dice: "Gómez[35], Caniquí, prepárese, pa' que trabaje aquí con el hombre". Ay, uno como debe ser obediente, yo no dije ni sí ni no, porque yo tenía miedo. Estaba muy joven (risas).
> GENARO: Claro, estaba muy joven, claro y le tocó…
> ANANÍAS: Bueno, y eso estaban las muchachas… y usted sabe cómo son las mujeres, jay, cuando me dice una "¡ay, con esa fiera es que usted se va a meter! Vamos a ver cómo es que ese tipo da plan". Ay, yo casi le digo al hombre que no, que no trabajaba.
> GENARO: ¡Ay carajo!
> ANANÍAS: ¡Ah, me recuerdo!, y me dice "usted va a hacer esto: trabaje con un par de palos".
> GENARO: ¿Dijo el finao Graciliano?
> ANANÍAS: Sí. Me dijo el finao Graciliano: "Gómez, trabaje con un par de palos". ¡Jay, por Dios bendito!
> GENARO: ¿Y el otro con peinilla?
> ANANÍAS: El otro con peinilla y un compás. Y nos vamos cogiendo con ese tipo, nos vamos cogiendo. Ese tipo me llevaba tan terrible y cuando yo alcé la cabeza po' aquí y le pongo cuidado el finao Graciliano me hace que lo embistiera.
> GENARO: Que lo embistiera.
> ANANÍAS: Y ese tipo, primo, le digo que yo le hice una agachada al hombre que me lo tiré aquí en el hombro y arranqué a correr con él como de aquí hasta donde está ese palo. (Risas)

La hazaña de, literalmente, echarse al hombro a su adversario, fue fervientemente celebrada en aquella ocasión por todos los presentes.

Maestro Porfirio durante presentación en Santander de Quilichao.

[35] El segundo apellido del Maestro Ananías es Gómez. Su maestro Graciliano Balanta lo llamaba "Gómez".

En otro momento, conversando con el Maestro Porfirio, relató la mejor presentación de Grima que hizo, siendo muy pequeño, de tan sólo ocho años, justamente en una de esas reuniones de los domingos, en las que podemos notar, incluso, la práctica del fútbol y la Grima en un mismo espacio:

> PORFIRIO: Yo recuerdo una vez que vino un equipo de Palmira, Valle, a jugar futbol aquí. Porque en ese entonces aquí, ¡uf! jugaban mucho futbol. […] Bueno, cuando me dijo Tío Nano que buscara los palos [de la Grima], pero yo no sabía… y por ahí yo me rebusqué mis palos… y cuando salimos ahí… ¡no! y eso me llovía en ese entonces billete de a peso, monedas, y de ahí esa gente me sacaron cargado. Sí, esa gente impresionada de ver lo que yo jugaba.

Sorprende que, además de lo expuesto entre la relación del fútbol con la Grima, este relato que hace el Maestro Porfirio corresponde a cuando él tenía tan sólo ocho años. Es decir que, si el ejecutar un trabajo de manera pública y recibir por ello una retribución económica pueden ser fuertes indicativos del comienzo de la vida profesional, vemos que el Maestro Porfirio comenzó su vida profesional con la Grima desde muy niño.

> PORFIRIO: Yo andaba como en unos ocho años por ahí. […] El mejor *show* fue el que hice allí y el que hice en la caseta donde el finado Lisandro, que eso ¡mejor dicho! Los billetes no me cabían en los bolsillos.
> ANANÍAS: No me recordaba, verdad, que le tocó presentarse ahí en la caseta del finado Lisandro, esa sí no me la recordaba. Pero lo cierto es que eso la plata llovía.

Otros detalles, ofrecidos por el Maestro Luis Vidal, muestran que esta situación de una avidez por practicar y presenciar el juego de la Grima, era vivida de tal forma no sólo en Mazamorrero, sino también en otros lugares del Cauca:

> Cuando estuve yo, cuando entré yo, [el Maestro Aquileo Uzurriaga] tenía 52 discípulos inscritos. Los domingos, que eran los repasos rigurosos, hasta de Padilla venían, los de aquí [Puerto Tejada], mujeres. Entonces me decían en la casa "Luis no vayás pa' allá que hay un poco de macheteros". (Maestro Luis Vidal)

Es importante resaltar que aquellos domingos no eran días sólo de jugar Grima, sino que también eran momentos de componer versos, canciones, bailar y hasta enamorar las muchachas. Es decir, aquellas actividades envolvían una intensa labor artística, cultural y social. También es de notar que aquellas reuniones, siendo un espacio de descanso del trabajo diario como campesinos o como jornaleros, eran el espacio para un agudo intercambio de conocimientos. Tal situación era acentuada en las ocasiones en que, como es observado en los anteriores relatos expuestos del Maestro

Porfirio y del Maestro Luis Vidal, en dichos eventos confluían personas de varios sectores de la región. Estos hechos son también comentados por el Maestro José Montaño de Puerto Tejada, relatando sobre su trabajo como cortero de caña, en un ingenio en el cual trabajaban también afrodescendientes provenientes de diversos sectores del sur de la región pacífica[36]:

> Cuando yo trabajé en [el Ingenio] Bengala con la gente del Pacífico, en nuestros ratos de descanso intercambiábamos conocimientos y mientras ellos me enseñaban currulaos yo les revelaba algunos secretos de la esgrima. (Maestro José Montaño. En: OSORIO Y DE LA CALLE, 1992, p. 42a).

Otro elemento para resaltar es la resignificación que se realiza sobre el machete, herramienta de trabajo en las labores diarias del campo. Notamos que este mismo objeto, en un día de descanso en el que las personas se reúnen a jugar o divertirse, adquiere otro significado, equiparable a un instrumento musical o un balón de fútbol. Es decir, el machete en el juego de la Grima deja de ser una herramienta agrícola, y se convierte en extensión de la capacidad artística o deportiva de sus practicantes. Esta idea puede ser rastreada también en el trabajo de Osorio y de la Calle (1992, p. 31-32):

> Muy inquieto culturalmente, Don José [Montaño] buscó siempre un complemento espiritual y artístico que lo ayudara a sobrellevar las duras jornadas de trabajo en el campo. Así pues, entre jornada y jornada, tallaba la madera, modelaba la arcilla y el barro y fabricaba instrumentos musicales con el mismo ingenio con el que componía poesías y con la misma fuerza espiritual de sus lances de esgrima.

En este aspecto, debemos tener en cuenta que, como lo muestran Osorio y de la Calle, el machete tiene una connotación ligada a campesinos o esclavos:

> A diferencia de la espada, ligada a caballeros y ejércitos, reyes y monarquías, príncipes y cortes, el machete ha sido empuñado únicamente por esclavos, colonos y campesinos. Único y permanente aliado del campesino en sus labores diarias: cortar caña, desyerbar cafetos, desgajar racimos de plátano. (1992, p. 31)

De tal forma, la subversión —nueva connotación— hecha al machete y su uso por marginados o subyugados, bien podía estar relacionado con aquello que Victor Turner define como el "poder del débil":

> Victor Turner llama la atención sobre el modo como las experiencias socialmente instituidas al margen de la sociedad, consideradas como manifestaciones de "antiestructura", se articulan dialécticamente a la estructura social. Figuras liminales poco expresivas en el plano

[36] Se refiere en este caso a los departamentos del Cauca, Valle y Nariño.

> estructural frecuentemente vienen cargadas de poderes para revitalizar la tierra y la sociedad, un fenómeno que Turner asocia al "poder del débil". (DAWSEY, 2000, p. 93).

Ejemplificando este "poder del débil", Turner relata sobre dos pueblos africanos, en que uno de ellos es política y militarmente fuerte y otro subyugado:

> En la relación entre los lundas y los mbwelas, y entre el Kanongesha y el Kafwana, encontramos una distinción común en África entre el pueblo política o militarmente fuerte y el pueblo autóctono subyugado, y sin embargo ritualmente potente. Iowan Lewis (1963) definió eses inferiores estructurales como poseedores "del poder o los poderes del débil". (TURNER, 1974, p. 111).

Si "la práctica de la esgrima [con machete] se equipara a la de hechizos y conjuros que practicaban los palenqueros para ahuyentar la enfermedad y el dolor" (OSORIO y DE LA CALLE, 1992, p. 33), ¿no quiere decir esto que lo que ocurre en el juego de la Grima es un empoderamiento de una comunidad que en la estructura social ha sido marginalizada? ¿no debemos admitir que aquel que empuña un machete, al mismo tiempo que realiza una resignificación de un objeto, que comúnmente es entendido como una "herramienta agrícola o campesina", también se está resignificando a sí mismo?

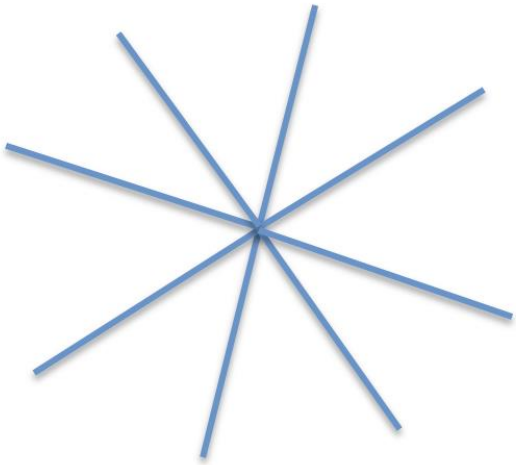
Inclusive, ¿no podría ser comparado esto, de alguna forma, a la pasión y orgullo con que se acompaña el éxito de un *crack* del fútbol que ha nacido en los estratos más pobres? ¿Qué sector de la sociedad es el que adquiere el poder cuando un joven de estrato bajo logra triunfar en el fútbol? ¿podemos concordar en que si el fútbol, "consistiría en un evento privilegiado a través de cual la sociedad se dejaría leer o percibir; un fenómeno del cual se contaría una historia de ella misma para sí propia" (TOLEDO, 2000, p. 29, trad. nuestra), de igual forma, la Grima en cuanto práctica en la cual hombres y mujeres afrodescendientes y campesinos "tienen el poder en sus manos", están contando para sí mismos una historia en la que no son "mano de obra" o "marginados", sino guerreros, bailarines, jugadores o artistas?

El Circo y el Régimen de Conocimiento

El Maestro me llevó por un camino en medio de su cañaduzal y se detuvo en una parte donde me mostró un pequeño espacio de tierra, de unos seis metros de diámetro, plano y completamente resguardado por altas matas de caña. Me dijo que ese lugar se llama "El Circo" y que allí se realizan entrenamientos especiales y se enseñan cosas que no pueden ser enseñadas en otros lugares. Ese día me comentó que teníamos que limpiar bien el lugar de la maleza para poder volver en otra ocasión, pero al ver mi disposición para limpiarlo inmediatamente, me dijo, entonces, que íbamos a empezar mi entrenamiento ese mismo día.

El maestro me explicó que este arte es largo y que él ha formado a muchos hombres por estos lados del Cauca, muchos hombres que están por Buenos Aires, Suarez, Santander, y también por Villavicencio, Cali y otros lugares. Me habló de unos paisas que formó aquí en el Circo, que daba miedo verlos jugar, que un día los llevó a una presentación en Buenos Aires y la gente le decía: "no, no les enseñe más". Tal vez el Maestro me hablaba mucho de los paisas porque yo, de alguna manera, también soy paisa, oriundo del Quindío, ¿pero esperaría que yo aprendiera de tal forma como describía el nivel de aquellos paisas?

Comenzamos caminando en círculo por la derecha, luego por la izquierda, "a discreción, firme, a discreción, firme", decía el Maestro. Luego comenzamos a trotar, primero por la derecha y luego a la izquierda, siempre en círculos. Después el Maestro me dio diversas indicaciones de agacharme, tirarme al suelo, pararme rápidamente y volver a correr en círculos. Después me enseñó las primeras lecciones que un grimista debe aprender: un ejercicio que se llama "Desgonce de Manos", que consiste en una dinámica de estiramientos de cada uno de los dedos de las dos manos y de ejercicios de elasticidad y soltura de la muñeca, y los brazos. Más adelante, vimos otro tema que se llama "La Estrella" o "Conocer Cuadro", que busca desarrollar la manera correcta de pararse frente al adversario. Para este ejercicio el maestro colocó ocho palos (o compases), como armando una estrella, tal como muestra esta figura:



Dibujo de “la estrella”

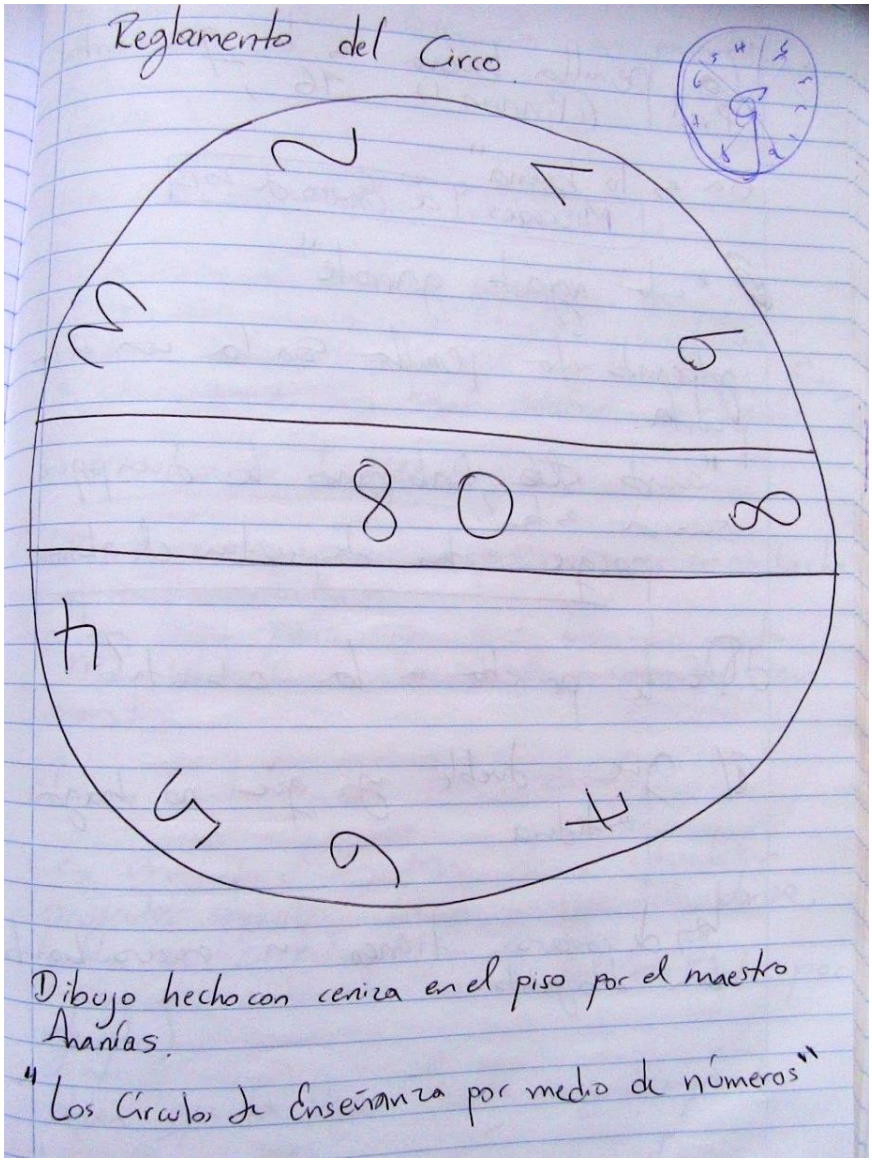
Practicando el ejercicio de “la estrella” junto al Maestro Ananías en el Circo.

El ejercicio consiste en que se debe colocar el pie derecho dentro de uno de los espacios de la estrella flexionando la rodilla, en cuanto la pierna izquierda está estirada atrás y la mirada está al frente, como atenta a un adversario. Luego la pierna izquierda, que está estirada atrás, se desplaza hacia el espacio contiguo derecho de la estrella y la derecha pasa atrás, como colocando la misma posición inicial pero cambiando de perfil. El ejercicio continua hasta hacer una o varias veces todo el

recorrido de la estrella, primero por la derecha y después por la izquierda. La recomendación del Maestro Ananías era que "conforme se va aprendiendo va bajando, va bajando", o sea, se va doblando más la rodilla.

Luego vimos un tema que se llama "Conocer Sala", que consiste en un desplazamiento junto con el "maestro-adversario" (Capítulo 1) en los que de manera simétrica, una pierna doblada al frente y la otra estirada atrás, mirando siempre a la cara del adversario, se va hacia delante y luego hacia atrás por el borde del espacio de entrenamiento, haciendo un recorrido de todo el espacio. Y esas fueron las tres primeras lecciones: Desgonce de Manos, la Estrella y Conocer Sala. Después debí rodar por el suelo hacia atrás y adelante, esquivando los palos con los que el Maestro arremetía. Y más adelante volver a correr en círculos. ¿Todo este arte es hecho en círculos? ¿Siempre me muevo en una simetría con mi adversario?

El entrenamiento continúo en otras ocasiones. Cierto día, de camino para el Circo, me pidió que llevara un balde lleno de ceniza, que había cogido de la cocina de su casa. La ceniza estaba en medio del cañaduzal, pues la estaba utilizando para secar un cuero de una vaca con el cual pretendía hacer un tambor. Al llegar al Circo, el Maestro me pidió que dibujara un grande círculo con la ceniza, como cubriendo todo el borde del espacio. Luego me pidió que dibujara dos líneas rectas paralelas que cruzaban de lado a lado el gran círculo. Posteriormente me dijo que escribiera los números del uno al nueve por el borde interno del gran círculo, como dibujando los números de un gran reloj. También en el centro del círculo, entre las dos líneas paralelas me pidió que escribiera el número 80. El diseño que el Maestro hizo con la ceniza en el piso de tierra del Circo es el siguiente:



Los círculos de enseñanza por medio de números. Diario de Campo.

Al preguntarle si este dibujo tenía un nombre, el Maestro me respondió que su nombre era "Los círculos de enseñanza por medio de números". Aunque en medio de la conversación también le dio el nombre de "Reglamento del Circo". La siguiente fotografía puede ilustrar el tamaño real del dibujo y la forma como el color gris de la ceniza contrasta con el color café claro de la tierra. También se pueden distinguir algunos de los números que el Maestro me pidió que escribiera.

El Maestro Ananías y su "Reglamento del Circo".

En el entrenamiento realizado en este dibujo de "Los círculos de enseñanza por medio de números", cada número corresponde a una Cruza o combinaciones de formas de ataque y defensa practicados en el Juego[37]. La secuencia de números del uno al nueve, corresponde al orden estricto como son enseñadas cada posición, desde la primera hasta la novena Cruza. El entrenamiento consiste en hacer el recorrido por el

[37] La información sobre qué es una Cruza y la totalidad de las Cruzas que componen el Juego Español Reformado, que es el estilo de Grima dominado por el Maestro Ananías, es ampliada en los capítulos "¿Qué es una Cruza?" y "Las Cruzas del Español Reformado".

Círculo y, de acurdo con cada número que se va pasando (pisando), se realiza la Cruza correspondiente.

Para un novato en el Juego, como yo, este ejercicio es de una enorme dificultad, pues, además de saber las posiciones y movimientos exactos que cada Cruza contiene, se debe tener muy claro el orden en que son dadas las Cruzas. El Maestro, para complicar más el ejercicio indica ir a determinado número (sin respetar la secuencia) y luego saltar a otro cualquiera. "Vaya al uno", "vaya al cuatro", etc. O también pide el nombre exacto de la Cruza que corresponde a determinado número y el número de *lances* (movimientos de ataque y defensa) que cada Cruza contiene.

En otra ocasión, que estaba recibiendo la clase con el Maestro Ananías, llegaron al Circo el Maestro Porfirio y el Contramaestro Edwer. Al ver el dibujo hecho en el suelo, Edwer preguntó sobre qué era eso. Tal pregunta evidenció que, incluso siendo Contramaestro y estando con el Maestro Ananías desde hace varios años estudiando y hace algún tiempo ayudándole en la realización de las clases de Grima en Mazamorrero, desconocía ese tipo de entrenamiento hecho en el Circo. El Maestro Porfirio sí evidenció que conocía ese entrenamiento pues relató cómo eran de duros los ejercicios que allí realizaba con otros compañeros que también recibieron clases con Ananías. Esta situación demuestra que la forma de enseñar el Juego en El Circo no es compartida por todos los alumnos, sino que parece corresponder a una forma más exclusiva o de la cual sólo tienen dominio los maestros del arte.

Es posible pensar, también, que para recibir el entrenamiento en el Circo es necesario hacer un "contrato"; es decir, establecer un acuerdo económico o contraprestación por las clases allí recibidas. Esta situación difiere con las clases grupales, tal como vimos anteriormente en el capítulo denominado "El Patio de la Casa de Yema", donde los alumnos no pagan por las clases o realizan solamente un pequeño aporte mensual (1.000 o 2.000 pesos colombianos) que son destinados no para el pago del Maestro, sino para unos fondos de las actividades del grupo (presentaciones, viajes a otra vereda) o para alguna emergencia médica producto de algún accidente durante la práctica.

En mi caso, realicé con el Maestro un acuerdo económico por cada clase recibida en el Circo, pero también es frecuente en la comunidad una contraprestación, en la que los alumnos retribuyen la clase recibida con un día de trabajo en los cultivos del Maestro. No obstante, reducir el "contrato" a un simple acuerdo económico es una

opinión bastante simplista, puesto que lo que está involucrado en dicha situación es un profundo compromiso establecido entre el Maestro y su discípulo. O para decir las cosas de otro modo, es necesario replantear qué es eso de "acuerdo económico", en el sentido de que no se refiere solamente al hecho de "pagar por una clase", tal como lo hacemos los artistas en las ciudades, cuando recibimos una clase de música o de algún arte en una institución formal o en una clase particular. Lo que es definido en esta "relación comercial" es un cierto tipo de acuerdo, en términos de uso y derecho de un conocimiento que es administrado celosamente en la comunidad.

Podemos profundizar en este tema, exponiendo una carta que me fue dada por el Maestro, días después de comenzar mi entrenamiento en el Circo. Dicha carta me la dictó el Maestro Ananías, en la chambrana de su casa, y tenía que ver con el hecho de que varias personas cercanas al Maestro comenzaron a cuestionarle que me estuviera enseñando el arte. Creo también que, en alguna medida, era una "seguridad" que el propio Maestro quería tener frente al hecho de estarle enseñando *su arte* a una persona foránea. ¿Cómo podría yo garantizar el uso que iba a darle a ese conocimiento en otro país? ¿Quién aseguraría que yo no iba a decir que ese arte me lo había inventado yo? Además de todo, representaba un grave riesgo por ser alguien que estaba grabando las clases. De alguna manera mi potencial de "ladrón" o de "usurpador" estaba claro, tenía videos, entrevistas y estaba recibiendo clases directas con el Maestro.

Debo decir en este punto que, según la forma como fue desarrollada esta investigación, adoptando el rol de alumno frente al Maestro Ananías, fue el haber empezado a recibir entrenamiento en el Circo, lo que más despertó sospechas en la comunidad. Tal observación debe ser notada, no sólo por el entrenamiento exclusivo que allí se realiza, sino por el hecho de *"haber entrado a aprender en territorio de afros"*, frase dicha por el mismo Maestro Ananías. Llamo la atención sobre este asunto porque considero que sin haber conseguido entrar a ese "lugar reservado", "escondido entre los cañaduzales", no me hubiera sido posible aproximarme a la forma como el conocimiento de la Grima es administrado en la comunidad. Para exponer esta idea, de una forma más concreta: la carta que muestro a continuación no hubiera existido si no hubiera entrado a aprender en el Circo. Pero también me es posible decir, de manera inversa: sin ella no hubiera podido continuar mi entrenamiento.

La carta me la dictaba con la intención de llevarla a la notaría y firmar un acuerdo en el cual él me autorizaba a realizar mi investigación sobre la Grima en su

comunidad y me colocaba *ciertas condiciones*. No obstante, debo aclarar, que ese no fue el documento que finalmente firmamos un día frente a un notario que nos indicó darnos una vueltica por el pueblo, mientras, creo, revisaba despacio las dos páginas del documento para que este estudiante blanquito no estuviera haciendo alguna fechoría con el viejo. No fue ese el documento que firmamos porque cuando lo discutimos con Wilder y otros discípulos cercanos del maestro, pensamos que no estaba escrito en aquellos términos de un documento jurídico.[38] Pero yo sabía que aquella carta que el maestro me dictó y que transcribí en silencio tenía algo fundamental, una historia que el Maestro me contó:

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

En este comienzo de la carta, encontramos varias huellas o "marcas" que significan la Grima como una costumbre de sus ancestros, pero también cómo la Grima, siendo generadora de una dinámica social, realiza una significación del territorio. Tal como afirma el historiador Francisco Zuluaga (1993), contrariando la idea de que el espacio geográfico homogéneo es el aspecto determinante para la constitución del concepto de región, "lo que realmente define y determina la *región* son las actividades que el hombre realice, y la manera como las lleve a cabo" (p. 12, resaltado del autor).

Sobre el tema de importancia de los "reglamentos" el Maestro Ananías continúa en su relato:

> Nuestro reglamento de Grima nos ha ayudado bastante para nuestra situación económica de defensa personal. Quiere decir que nos hemos librado de la muela de un perro, de la cornada de un toro, la patada de un caballo. Es importante aprenderla para el mañana hacer su defensa personal. Hay unos reglamentos que permiten o no permiten hacerla. Ahí hay una diferencia. No se puede hacer lo que es malo, o lo que no está escrito en medio de este reglamento, no se puede hacer.

---

[38] El documento firmado en la notaría está en anexo a este trabajo investigativo (VER ANEXO 1). En dicho documento me comprometo a lo siguiente: No enseñar el arte hasta no tener la autorización del Maestro; en el texto de la disertación y en demás documentos o eventos que difunda la investigación, dar crédito al trabajo artístico y pedagógico realizado por el Maestro Ananías; ayudar a la difusión de dicho trabajo del Maestro Ananías; y, en caso de una publicación posterior, entregar a la comunidad un considerable número de copias. Las clausulas estipulan que si recibo algún dinero en alguna de estas actividades que según el documento no están permitidas, me obligo a entregar al Maestro Ananías la totalidad del dinero recibido.

Llama la atención la expresión "situación económica de defensa personal", pues a veces pensamos que un arte marcial tiene una aplicación solamente para la buena salud o la integridad física, pero no vemos cómo la economía puede estar afectada por una enfermedad o un accidente. Aquí es necesario decir que el propio cuerpo es considerado un capital de trabajo, como un bien que se posee. Y, de acuerdo con las crueles situaciones de esclavitud o de explotación como mano de obra de estas comunidades, podemos decir que en muchas ocasiones el cuerpo es el único bien que se posee.

También vemos que la utilidad de la Grima no se refiere, exclusivamente, a la defensa del ataque de un hombre, sino que abarca cualquier accidente, ocasionado por un animal o en las labores diarias del campo.

Siguen, posteriormente, las prohibiciones que me son dadas como aprendiz del arte:

> No se autoriza que se puede enseñar este arte, mientras no tenga la mayor capacidad para enseñarlo. Tiene que esperar que el maestro le autorice. Cuando ya llenamos estas bases, que el maestro le autorice, podemos enseñar, si está lejos llamar o que ese maestro vaya donde estén las escuelas y hacerle un examen a sus alumnos. Por medio de este examen allí se mira si están bien, entonces, así mismo, el profesor va a decir [si] está enseñando bien.

Resalto como un elemento central de la carta dictada por el Maestro Ananías la prohibición de enseñar la Grima, pues, en mi condición de aprendiz y con un escaso nivel de formación, en un arte que requiere una dedicación y un proceso arduo y extenso a través de varios años, no estoy capacitado para guiar un proceso de aprendizaje. Resalto, además, este elemento, como contrastante con la ligereza como en muchas ocasiones los artistas nos acercamos a este tipo de formas expresivas, de las cuales nos volvemos reproductores en nuestras clases o espectáculos, sin tener un verdadero dominio de su complejidad, el alto nivel técnico exigido y el sentido de dicha práctica para estas comunidades. Un segundo elemento, colocado por el Maestro en el párrafo anterior, demuestra una forma particular como ocurre el proceso de transmisión de la Grima en estas comunidades: Una vez que un discípulo ha recibido la autorización para enseñar, su Maestro va a visitarlo para examinar sus alumnos. Es decir, en la visita que el Maestro hace a la escuela de su discípulo, es la calidad técnica de los alumnos la que va a determinar si el discípulo está realizando bien su labor como profesor.

Podemos notar que estos dos elementos enunciados (la prohibición de enseñar el arte hasta no tener una autorización del Maestro y la evaluación de los alumnos del discípulo como definidora de su calidad como profesor), difieren notablemente con la forma como se realizan los procesos de formación artística en las instituciones de educación formal, o para colocarlos en términos más directos, en la lógica capitalista en la que están involucrados los procesos educativos. Cuando estudio como músico, actor, pintor o bailarín en un instituto de bellas artes o en una universidad, el profesor no puede impedirme que dicho conocimiento que estoy "adquiriendo" pueda ser utilizado en mis propias clases o en mis proyectos artísticos. No ocurre esto en el "acuerdo" realizado entre el Maestro de Grima y su discípulo. Así yo le esté pagando un dinero al Maestro para recibir las clases de Grima, el hecho de que haya un movimiento de dinero, un capital, no quiere decir que yo "consigo" una autonomía sobre aquel conocimiento. Cuando voy al "Circo" y establezco un "contrato", un acuerdo económico con el Maestro, estoy obligado a someterme como aprendiz a un proceso extenso y arduo, en el que sólo en una etapa avanzada podré ser difusor del conocimiento que estoy recibiendo. Es decir, la formación recibida no equivale sólo a un "adiestramiento corporal", sino a una formación ética y moral como exigencia para un posible multiplicador y continuador de una práctica que recoge una identidad histórica de un pueblo.

Podemos entender, entonces, que estas medidas anunciadas son una forma de garantizar la calidad técnica y ética de los maestros formados. También es una garantía para el profesor de poder evaluar, no sólo la capacidad técnica de su discípulo, sino también su conducta. Cuando Ananías dice que "no se puede hacer lo que es malo, o lo que no está escrito en medio de este reglamento", significa que al momento de un comportamiento deshonesto o violento por parte del discípulo, el Maestro suspende el entrenamiento o, como dicen los viejos Maestros, "no le enseña todo". El Maestro sólo le "entrega todo el arte" a aquel discípulo que ha logrado conocerlo con total confianza. Entendemos también que, principalmente en tiempos pasados, esto era una garantía para que el discípulo no fuera a "sorprender" al Maestro en un acto de violencia, sino que el Maestro "se guardaba alguito" que le garantizaba una victoria frente a su contendor.

Debo reafirmar, sin embargo, que la restricción dada por Ananías no es exclusivamente, por el hecho de ser ajeno a la comunidad, sino que cualquier persona de

la región que quiera aprender el arte debe someterse a estos "reglamentos", que garantizarán la calidad técnica del discípulo y confirmará si el Maestro puede o no depositar su confianza en él, así como cuidar de no ir a instrumentalizar su violencia. En este aspecto, podemos apuntar que la transmisión de la Grima no podría ser comparada a la manera como se realizan los procesos formativos en arte, dentro de las instituciones dedicadas a la educación formal. Es decir, así un alumno no termine su proceso formativo o sea reprobado en alguna materia, eso no significa, de ninguna manera, que esté impedido de dedicarse al teatro, la música, la danza o al arte de su preferencia. También podemos notar que una "falla ética" no disminuye el hecho que alguien pueda ejercer o dedicarse al estudio de un arte, antes al contrario, el arte en muchos casos es usado como "terapia" en casos de un "desvío comportamental".

Debemos, entonces, comparar este tipo de enseñanza encontrada en Mazamorrero y San Francisco con la enseñanza de una ciencia, como la medicina, en la que sólo aquel que ha recibido el "título", lo que equivale a que ha cumplido todo el proceso formativo e, incluso, cumple con un código ético, puede dedicarse a ejercer su profesión. No obstante, no vamos a avanzar en esta relación entre arte y ciencia, como analogía en la labor formativa realizada en estas comunidades, puesto que será tema central en capítulos posteriores — "Las Formas del Aprender" y "Sobre el conocimiento 'efectivo'" —.

Resalto, volviendo al tema "económico" del proceso formativo, que una cosa es pagar por las clases y otra es recibir una autorización del Maestro para enseñar. En el primer caso estoy pagando por el trabajo que el Maestro realiza como profesor, incluso, reconociendo que el Maestro ha dejado de trabajar en sus cultivos para disponer del tiempo para darme las clases. El segundo aspecto no envuelve una relación comercial, sino que es una cuestión de mérito: ser profesor del arte no se puede "comprar", sino que se merece, se gana, se recibe, como un premio o un reconocimiento. Una de esas historias contadas en El Circo, puede ayudar a ejemplificar un poco más este aspecto. Cuenta el Maestro Ananías la historia de dos discípulos suyos que participaron en un campeonato de Grima realizado durante su juventud en el municipio de Buenos Aires. Allí acudieron los mejores grimistas de la región, pero los dos alumnos del Maestro fueron los que mejor mostraron un dominio en el juego. No obstante, según las normas del evento, el premio sólo podía ser entregado a un jugador. Al preguntarle al Maestro Ananías que cuál de los dos merecía el trofeo, el Maestro respondió que los dos se

habían desempeñado muy bien. Pero como los organizadores insistieron en que sólo uno sería el elegido, el Maestro respondió: "Hagamos una cosa, a uno le vamos a dar el trofeo y al otro lo voy autorizar para que quede enseñando el arte". Después de escuchar este relato le pregunté al Maestro que si, entonces, el que "se llevó" el mejor premio fue el segundo. Y el maestro afirmó que sí. El que ganó más fue aquel que recibió la autorización para enseñar.

Nos falta, sin embargo, analizar otro detalle colocado en la carta mencionada, que respalda la autoridad del Maestro sobre el Juego:

> Esos reglamentos eran de nuestros ancestros y ellos a sus discípulos le hablaban en esa forma para poder progresar e ir adelante. Ellos por ejemplo enseñaban ese arte, ellos eran muy estratégicos, muy serios y este arte de Grima con machete fue nuestra liberación cuando los esclavos. Había mucha humillación; una ley tan severa que se hacía de buenas o de malas [...] Y eso aprendí yo, Ananías, de él [del Maestro Graciliano Balanta], le aprendí bastante y fui autorizado, Gracias a Dios. Y él me decía usted me va a reemplazar aquí en Colombia o en cualquier parte del mundo. Me decía desplote ese arte para que cuando usted muera, quede quien lo reemplace a usted tal como usted me va a reemplazar a mí, sin ningún expresinismo, sin ningún egoísmo, hacer las cosas bien que mi Dios le gusta que nosotros trabajemos bien. Y él dará bendición a cualquier hombre que trabaje con toda su realidad y mandato que mande nuestro Dios.

Encontramos aquí la autorización dada por el Maestro Graciliano Balanta, quien lo escoge para ser su sucesor y entrega a él la autoridad sobre el juego. También, encontramos un respaldo divino para aquel que "hace bien las cosas". Entendemos, a través de este relato que la Grima se transmite por una orden jerárquica y que el Maestro al morir deja un discípulo escogido.

> Al lidiar con conceptos y regímenes de conocimiento tradicional, la imaginación no se aleja mucho del terreno conocido. La conceptualización dominante del conocimiento tradicional raciocina como si la negación de lo individual fuese siempre el colectivo (en la cualidad de un individuo corporativo). El raciocinio es el siguiente: en contraste con nuestra autoría individual, ¡la cultura y el conocimiento de ellos ciertamente deben tener autoría colectiva! (CARNEIRO DA CUNHA, 2009 p. 328-329, trad. nuestra)

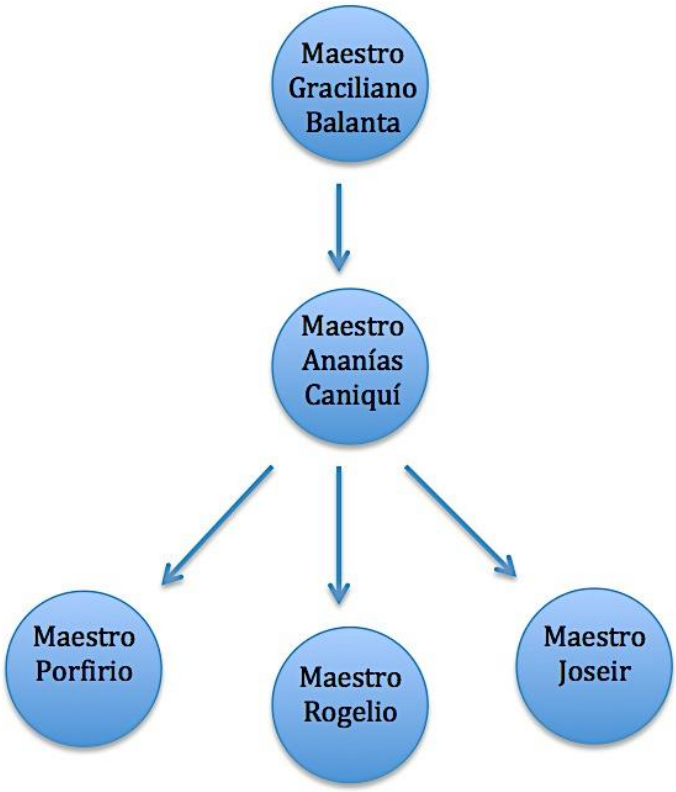
Diferente a lo que podríamos pensar de que la autoría del conocimiento en los grupos "tradicionales" es una cuestión colectiva, lo que el Maestro Ananías, sus discípulos y su comunidad están evidenciando es que existe dentro del grupo una persona que tiene la máxima facultad de decidir sobre el conocimiento. Esto es observado, también, en el momento en que el Maestro Porfirio es cuestionado por

ciertos miembros de la comunidad, sobre el hecho de que el Maestro Ananías me había autorizado para participar de las clases y estaba haciendo un entrenamiento particular en el Circo. El Maestro Porfirio respondió: "pero si ya aquí el profe [Ananías] lo autorizó". Es decir, reconoció que Ananías es "dueño de sus cosas" y nadie le puede cuestionar sobre la forma de administrar *su saber*.

El asunto abordado es, de todas formas, todavía más complejo, si tenemos en cuenta que además del Maestro Porfirio hay otras personas que han recibido de Ananías el título de maestros. Es decir, ¿a quién dejará autorizado el Maestro Ananías como líder al momento de su muerte? ¿será "escogido" sólo uno de sus discípulos o pueden ser varios? ¿cuál será el criterio que siga en tal elección?

También debemos considerar que el propio Maestro Porfirio también está formando un joven (Alberto) para ser su sucesor. ¿Existe, entonces, una sola persona que "coordina" el conocimiento, o cada Maestro que Ananías forma tiene la posibilidad de dejar un sucesor?

Conversando con el Maestro Ananías le pedí que me explicara cómo era la cuestión del "dueño" del Juego, si había o no un "dueño" y cómo funcionaba ese sistema de pasarlo de una persona a otra. En dicha conversación realizamos el siguiente dibujo:



Dibujo sobre el paso de la "autorización para enseñar"

Este dibujo expresa, en un primer momento, la autorización entregada por el Maestro Graciliano Balanta al Maestro Ananías para ser el continuador en la "administración" del Juego. Posteriormente, ejemplifica la autorización dada por el Maestro a tres de sus más destacados discípulos[39]. El Maestro me explicó que sus tres discípulos debían trabajar "unidamente como hermanos" y que no había ningún problema en que fueran varios los "autorizados". Resaltó, además, que es tarea de todo Maestro que ha sido "autorizado", "ir por todas las partes por donde le apetecen para que no se muera el arte". Tal tarea en la difusión del arte, la comparó, incluso, a la labor evangelizadora de Jesús (de Nazaret), en la cual le dijo a sus discípulos: "Id por todas las partes y haced discípulos". De igual forma, se refirió a la frase profética de Jesús: "Él a los suyos vino y a él no le recibieron" y complementó: "mas los que le recibieron, ellos aprendieron bien".

Aparecen aquí varios elementos que merecen ser resaltados, puesto que existe en el Maestro un interés fuerte de que la Grima sea ampliamente difundida, incluso, que pueda ser llevada a otros territorios (como el llamado de Jesús a sus discípulos). Podemos notar también un reclamo por parte del Maestro frente a cómo la propia comunidad a la que pertenece, como en el caso de Jesús que es rechazado por sus coterráneos, en este momento no está aprovechando el conocimiento y sabiduría que él tiene respecto a la Grima. No obstante, resalta la calidad de aquellos que le han "recibido".

Al profundizar en si él había sido el único "autorizado" por el Maestro Graciliano amplió un poco más:

> Dentramos treinta y cinco discípulos a trabajar, a aprender. De treinta y cinco discípulos, como a los tres meses quedamos veinticinco, hágale, hágale. Después quedamos quince, practicando. Ya después quedamos, me recuerdo, ocho. Y hágale y hágale. Y de ocho, quedamos tres, fueron saliendo. Y de tres ya quedamos dos. Y de dos, hablándolo así, quedé contando el cuento yo solo. (Maestro Ananías).

En una conversación con Don Ernesto Balanta, él se refirió al hecho de que antes del Maestro Ananías, el "autorizado" era "Pachito", el hermano mayor del Maestro Ananías, pero al momento de su muerte "ya quedó mandando Ananías". Podemos deducir, entonces, que los dos últimos a los que hace referencia el Maestro Ananías en la

[39] Es de notar que en otras conversaciones entendí que habían otras personas a las cuales también había autorizado para enseñar, pero al momento de hacer este dibujo y su explicación, sin embargo, el Maestro sólo anotó estos tres discípulos. No puedo estar seguro si esto se deba a que, tal vez, las otras personas referidas ya han muerto.

anterior declaración, son su hermano y él. También podemos concluir, como elemento importante, que es el momento de la muerte la que determina el paso del liderazgo.

También conversando con Don Arnulfo Balanta, hijo del viejo Maestro Graciliano Balanta, en compañía del Maestro Ananías, abordé el tema del "dueño" o "líder" del Juego. Quise tocar este asunto con ellos, por el grado de parentesco de Don Arnulfo con el Maestro Graciliano, y porque, a pesar de que él no se dedica a ser profesor de Grima, es conocido por ser uno de los más expertos en el Juego que enseñaba su padre, igualándolo en su nivel técnico. Comencé abordando dicho tema, preguntándoles si en la práctica de la Grima siempre había un líder y que si ese liderazgo se le pasa a otra persona como una herencia. Ellos respondieron:

> MAESTRO ANANANÍAS: Ahí yo voy a hablar de muerte. Lo que pasa es una cosa, usted sabe una cosa, que nosotros nacimos y morimos, ¿cierto? Bueno, [por ejemplo] él [Don Arnulfo] me enseñó a mí, pero si él muere él ya me deja esa herencia, él ya me entregó todo su arte, cuando él me deja esa herencia, entonces con todo respeto, con toda voluntad, quedo yo ya autorizado. Quedo yo ya mandando.
> JHONNY: [...] ¿Y Allí, [en su región] todo mundo sabía que la cosa era así, que el juego era de Don Graciliano Balanta? ¿Y todavía se maneja así?
> DON ARNULFO: ¿Qué le digo yo? ¿Cómo se dice ahí Nano [Ananías]?
> MAESTRO ANANÍAS: Bueno, lo que yo entiendo, a nivel de sus palabras, que está preguntando, yo digo esto Hugo [Don Arnulfo]: todavía se maneja así, en esa forma, todavía se maneja. […] porque al no manejarlas en esa forma, entonces el arte ya viene a mentir, ya parece que fuera como una reforma. Pero créalo que todavía se maneja en esa forma.
> JHONNY: ¿Siempre hay un líder?
> MAESTRO ANANÍAS: Siempre, exacto. Siempre hay un líder que guía, porque si ese líder no maneja en esa forma, le digo que eso se vuelve un reguero que a lo último queda uno sin arte.
> DON ARNULFO: Sí. Eso es como la policía que hay comandante.
> MAESTRO ANANÍAS: Esa es la entrada. Hay comandante, hay cabo, mejor dicho, entonces así se va posicionando […] para que el arte sea bien explotado, con todo su reglamento.

Reafirmamos, entonces, la idea de un liderazgo como parte constitutiva de la forma como la práctica de la Grima es administrada y como es transmitida. Así, la expresión "me entregó el arte" es equiparada a un poder[40] o a una herencia que se le

[40] PODER: "Acto o instrumento en que consta la facultad que alguien da a otra persona para que en lugar suyo y representándole pueda ejecutar algo". (Diccionario Real Academia Española).
PODER: Fuerza, potencia, vigor, fortaleza. Capacidad. Posibilidad. Facultad que una persona da a otra para que obre en su nombre y por su cuenta. Documento o instrumento en que consta esa autorización o representación. Posesión o tenencia actual; como al decir que tal cosa o asunto se encuentra en poder de quien se nombra. Autoridad. Gobierno. Superioridad, hegemonía. (CABANELLAS. Diccionario Jurídico Elemental. p. 245-246). Disponible en:
http://www.jacoboasociados.com.sv/FTP/DiccionarJuridico%20_.pdf. Acceso en 16/07/2014).

deja a otra persona al momento de la muerte. Aclarando que esta herencia no equivale, simplemente, a un "rasgo o rasgos morales, científicos, ideológicos, etc., que, habiendo caracterizado a alguien, continúan advirtiéndose en sus descendientes o continuadores", como define el Diccionario de la Lengua Española este término en una de sus acepciones. Sino que debe ser entendido, también, como un "conjunto de bienes, derechos y obligaciones que, al morir alguien, son transmisibles a sus herederos o a sus legatarios" (Diccionario de la Real Academia Española).

Esta situación nos lleva a contrastar la forma de administrar tradicionalmente el conocimiento de la Grima en estas comunidades, con los planteamientos colocados en las políticas culturales del Estado Colombiano. Podemos notarlo, inicialmente, en el concepto de cultura propuesto por la UNESCO y sustentado por la legislación actual en el país:

> Cultura es el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias. (COLOMBIA, 1997, art. 1).

Definir cultura como "conjunto de rasgos distintivos", contrasta con la idea expresada por el Maestro Ananías y su comunidad, donde encontramos que la cultura (Grima), no es sólo un rasgo (peculiaridad o nota distintiva. Diccionario RAE), sino, además, un bien (patrimonio, hacienda, caudal. Diccionario RAE). Igualmente, revisando la Ley sobre Patrimonio Cultural (Ley 1185 de 2008), encontramos que el concepto de bien es utilizado para referirse a "objetos materiales", mientras que los "inmateriales" son nombrados como "manifestaciones":

> El patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos *los bienes materiales*, *las manifestaciones inmateriales*, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua castellana, las lenguas y dialectos de las comunidades indígenas, negras y creoles, la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos, así como *los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble* a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico o antropológico. (COLOMBIA, 2008, art. 1, cursivas nuestras).

Si bien se hace necesario analizar detalladamente la normatividad colombiana alrededor del tema del Patrimonio y de derechos de autor, tarea que es

imposible de realizar en los límites del presente trabajo, resulta inquietante que en la ley citada una amplia gama de manifestaciones, productos, representaciones, costumbres y hábitos de las comunidades indígenas, negras y criollas, en el cumplimiento de dicha ley, pásense a entender como Patrimonio de la Nación. Entendiendo, que es del interés de dicha Ley que el país se fortalezca "desde su diversidad para darle cabida a todas sus manifestaciones", no obstante, valdría la pena preguntarnos, teniendo en cuenta lo expuesto en este capítulo sobre la forma como se administra y se hereda el conocimiento de la Grima en las comunidades estudiadas, si dichas leyes estarían asumiendo un papel de protección del Patrimonio Cultural o estarían, más bien, realizando una expropiación. Es decir, ¿cómo convertir en Patrimonio de la Nación un conocimiento que en el derecho consuetudinario de estas comunidades tiene un autor, un detentor? Como dice la antropóloga Margarida Maria Moura:

> [...] no se debe confundir el desaparecimiento de un derecho de la costumbre – que es substituido por un código civil válido para toda una nación, […] con la inexistencia de prácticas de efecto legal dentro de las áreas campesinas. Valiéndose de las enseñanzas de la antropología social, no es posible ver atributos de la ley tan sólo donde está codificada en textos legales del Estado. Hay ley donde hay compulsión al cumplimento de determinadas reglas, donde hay *obligatio*, donde hay sanciones de una fuerza social reconocida para los que cometen infracciones. (MOURA, 1988, p. 35, cursivas de la autora, trad. nuestra)

De tal forma, si los intereses de las Políticas Culturales colombianas son celar por la "diversidad cultural" ¿No haría parte de dicha tarea reconocer y respaldar, también, las diversas formas autónomas que tienen las comunidades de administrar *sus conocimientos*? ¿no estaría sucediendo, como dice Carneiro da Cunha (1998, p. 97, trad. nuestra), que "se tiene aún una ideología de patrimonio de la humanidad o libre acceso, cuando se trata de poblaciones indígenas, pero se tiene una ideología de propiedad privada cuando se trata de empresas"?

¿No se hace necesario reconocer que los conocimientos y formas expresivas de las comunidades indígenas o afrodescendientes no son sólo "el patrimonio más valioso de la nación", como reza la Política de Diversidad Cultural en Colombia (2010, p. 371), sino también *el capital de hombres y mujeres que han sido autores de un conocimiento, o han recibido por "herencia" la potestad sobre él?*

Los Maestros Ambulantes

Acompaño al Maestro Ananías en uno de sus días de trabajo como campesino, cuidando su cultivo de café. El lote sembrado de Variedad Castilla, un tipo de café que, según me explica el Maestro, es el mejor para sembrarse en las lomas, queda ubicado a unos veinte minutos de su casa, justamente en un terreno bastante empinado, muy cerca de un sector de la vereda donde está localizada una escuela que ofrece educación primaria y bachillerato. Mientras abona su cultivo, el Maestro me cuenta de la Grima y me dice que Colombia tiene culturas muy bonitas, pero que están escondidas en los montes,

> y entonces eso es lo que el gobierno tiene que buscar, algunas estrategias y mandar gentes especiales a sacar esa cultura de acá de los campos, sacamos también como esa cultura de la Grima que eso es muy importante, que eso se trata también de la defensa personal, práctica, es muy bueno.

Y me aclara que la Grima no es un arte para buscar peleas, sino que

> es un arte que nos enseña a saber también vivir, saber tratar las personas. No se hace como en tiempos antrantes que dicen que la Grima es predilecta para las peleas, bueno hay una defensa que dice que es defensa personal, que es permitida, usted sabe que nadie es una moneda para que todo mundo la quiera, pero no porque la persona o el alumno provoque esas peleas, eso es un rato de emergencia.

En cuanto converso con el Maestro y lo acompaño en sus labores, saco mi cámara y comienzo a grabar el movimiento de sus manos, cuidando de su cultivo, colocando abono y agua a cada pequeña mata, para que puedan soportar el verano que por estos días azota la región. En algún momento estamos parados en el lugar más alto de la loma, divisamos a lo lejos el Rio Cauca, que me dice está localizado en un punto blanco que me muestra en el horizonte. También me muestra los grandes cultivos de caña que ahora son de los ingenios, pero que un día pertenecieron a su comunidad. Le pregunto, en medio de la conversa, que por qué lados ha enseñado él. Y mientras acompaño con mi cámara de video cada uno de los lugares que me va señalando, tengo que hacer un giro completo de 360°, es decir, no hay un sólo lugar de esta región que nos rodea que no haya sido visitada por el maestro enseñando su arte.

> Bueno, mire que acá estamos en un alto bastante descubierto, está el paisaje bastante lindo, que podemos mirar, mire, yo por aquí enseñé atrás de este cerro que se llama Garrapatero, por allá esa vereda se llama San Antonio, por allí empecé a enseñar, luego me trasladé aquí al frente, aquí a este frente, esto por aquí se llama San Francisco, Palmar,

> por ahí estuve enseñando, luego me entré a enseñar aquí un lugar que llama La Teta, ahí hay unos muchachos, unos señores ya preparados de cierta edad, esos señores han sabido sobrellevar mucho el arte con mucho respeto, mucha honorabilidad, tal como se lo merece las condiciones. Bueno, para mí ha sido una alegría y quiero ílos también a visitar cualquier domingo de estos, que no esté de aquí a allá tan lejos. Y luego me vine aquí a enseñar a un lugar, ese es más nuevecito que tendrá por ahí unos dos años que yo estuve allá, que se llama La Pila, en la Pila por allá también tuve unos muchachos quedaron un poquito más bajitos que los de allí de La Teta, pero sí hay gente también muy educadas. Luego por ahí me pasé a una parte que es el pueblo de Buenos Aires, queda allí al frente de La Pila, ahí también estuve enseñando, ahí me quedaron unos jóvenes. Y luego también estuve por este lugar que llama Suárez, por allá también quedaron unos muchachos que estaban aprendiendo. Y de Suárez allí sí ya me trasladé donde el profesor Graciliano Balanta que es mi profesor, tenía una escuela. Y ahí estuve con él y luego me vine a recibir clases de él aquí a su pueblo de él que es Lomitas, de aquí se alcanza a divisar las casas de Lomitas, que quedan aquí al despunte de aquí deste cerro de ahí se llama Garrapatero, donde es un cerro muy rico, es un cerro tiene muchas minas de oro y eso ha sido examinado por los hombres extranjeros, los gringos, que sí entienden bastante qué es lo que hay debajo de la tierra. Bueno, luego seguí continuando aquí en mi vereda que llama Mazamorrero, ahí seguí enseñando hasta el atual, gracias a Dios. (Maestro Ananías).

La labor del Maestro, de tal forma, se parece a la de una escuela rodante, itineraria, yendo de vereda en vereda, visitando incluso varios municipios, entre los que nombra Suárez, Buenos Aires y varias veredas de Santander de Quilichao. Ese hecho también fue registrado por otro investigador que alguna vez lo visitó en su vereda y que lo describe como:

> Maestro que recorre todas las semanas veredas de hasta 4 horas de camino para enseñar a los jóvenes de la región el noble arte de la defensa, aquella que una vez aprendieron sus ancestros de los españoles y que después adaptaron, cambiando las espadas por los machetes y las finas costumbres por un método de supervivencia en aquella época y ahora se utiliza como juego. (NODO SUR DE COMUNICACIÓN, 2010).

La labor itinerante del Maestro, recorriendo todas estas veredas de campesinos, bien podría ser la materialización de *Los Maestros Ambulantes*, un texto escrito por el líder político y pensador cubano José Martí. En este ensayo, publicado en 1884, Martí defiende un sistema educativo en el que no sean los campesinos y sus hijos los que tengan que abandonar los campos para ir a estudiar a las ciudades, sino que sean los maestros quienes los visiten en sus tierras y cultivos. Dice Martí:

> Es necesario mantener a los hombres en el conocimiento de la tierra y en el de la perdurabilidad y trascendencia de la vida. Los hombres han de vivir en el goce pacífico, natural e inevitable de la Libertad, como viven en el goce del aire y de la luz.

Y enseguida afirma: “Está condenado a morir un pueblo en que no se desenvuelven por igual la afición a la riqueza y el conocimiento de la dulcedumbre, necesidad y placeres de la vida”. La labor del Maestro Ananías, en ese sentido, equivale a aquellos maestros que propone Martí, llevando su conocimiento por caminos y veredas y al mismo tiempo propiciando un espacio de recreación, de entretenimiento para niños y jóvenes:

> Hay mucha cantidad de jóvenes, niños, que están por aquí. Usted sabe que el joven, el niño, ellos se llega el momento que tienen un pensamiento como bastante impropio. Yo pongo mis escuelas y en lugar de el niño, el joven, el anciano, en estar pensando irse por allá a hacer lo que no es debido, pensar, muchas veces, perdonen, en el bazuco, tenemos en qué entretenernos, ellos ya no hacen eso. Aquí nos estamos entreteniendo, conversando. (Maestro Ananías).

Dice Martí que los hombres necesitan conocer la composición, fecundación, transformación y aplicación de los elementos materiales con los que tienen contacto directamente en la naturaleza, en el trabajo diario en sus cultivos. Pero también,

> Los hombres necesitan quien les mueva a menudo la compasión en el pecho, y las lágrimas en los ojos, y les haga el supremo bien de sentirse generosos: que por maravillosa compensación de la naturaleza, aquel que se da, crece; y el que se repliega en sí, y vive de pequeños goces, y teme partirlos con los demás, y sólo piensa avariciosamente en beneficiar sus apetitos, se va trocando de hombre en soledad, y lleva en el pecho todas las canas del invierno, y llega a ser por dentro, y a parecer por fuera, —insecto. (MARTÍ, 1884).

De igual forma, el Maestro Ananías, conversando en aquella loma desde donde me señaló las diferentes partes que recorría enseñando la Grima, dijo que el trabajo como profesor hay que hacerlo “sin egoísmos”, “con toda verdad”, sin esconder nada de lo que se sabe.

> Como yo siempre digo en mis entrevistas o mis diálogos que uno no es semilla, antonces lo que yo quiero, que cuando yo muera este arte queden maestros enseñando sea acá en Colombia o en cualquier parte del mundo, que este es un arte muy necesario, es un arte por eso se llama la defensa personal y es bueno que no lo dejen acabar. (Maestro Ananías).

La diferencia entre la propuesta de Martí y la labor del Maestro Ananías, es que, en este caso, es un propio campesino el que ejerce la labor de profesor. Para Martí “Las ciudades son la mente de las naciones; pero su corazón, donde se agolpa, y de

donde se reparte la sangre, está en los campos". En el caso del Maestro Ananías, podemos decir que no es el hombre de la ciudad —"la mente de las naciones"— el que visita los campos, sino que estamos hablando del propio campesino que se desplaza por los campos "donde se agolpa, y de donde se reparte la sangre". Es necesario, entonces, reconocer una "contrapropuesta" que realiza el Maestro Ananías en sus palabras y en su trabajo: No solamente reclaman la presencia del Estado en sus comunidades, respaldando sus proyectos, trayendo mejorías en la educación, en la salud y apoyando, en este caso, el trabajo de difusión de la Grima, sino que también proponen que la Grima sea llevada y enseñada por todo el país. Es el campesino que reclama su posición también como profesor, que tiene la convicción que su saber puede aportar a la construcción de la nación:

> Por ahí decían que el presidente Santos, que había ido hasta por allá a la Habana a buscar la reconciliación de paz, ¿no? Nosotros por medio de este arte estamos buscando la paz y yo digo que el Estado tiene que darnos un apoyo a todos nosotros. Eso nos motiva a nosotros a reunirnos. Porque está diciendo el presidente: "únanse, prepárense". Esos son los motivos, nosotros tenemos que prepararnos, pa' que haya más gente, porque dicen que "a un sólo palo… —oí que hablaba por ahí en la prensa— él no asesoraba". Entonces si nosotros nos unimos, pa' tener cincuenta, o cien [alumnos] hacemos fuerza. Y el Gobierno tiene que correspondernos a lo que nosotros necesitemos pa' llevar hacia delante este arte. (Maestro Ananías).

Los Relatos de Origen

El origen de la Grima en Colombia está ligado a dos epicentros que durante la época de esclavitud funcionaron como territorios libres, sirviendo de refugio para esclavos libertos y huidos: El Palenque del Castigo (actualmente la región de El Patía, al sur del Cauca) y el Palenque de Monte Oscuro (actualmente el municipio de Puerto Tejada) (DESCH-OBI, 2009, p. 155).

El historiador Francisco Zuluaga (comunicación personal)[41] sostiene que el origen de la Grima debe ser ubicado en el valle del Patía, ya que el Palenque del Castigo, constituido entre 1635 y 1726, fue el primer territorio libre que se formó en esta región del país y fue el "foco más importante de subversión en el occidente colombiano" (ZULUAGA, 1993, p.30). Dicho palenque recibió afrodescendientes que escapaban de las minas del Pacífico y de las grandes haciendas esclavistas. "Así, poco a poco el valle se fue poblando de esclavos huidos de Panamá, del Chocó, del Valle del Cauca, de Iscuandé, de Barbacoas, de las minas de Almaguer" (MUÑOZ, 2001, p. 71). Según Zuluaga, "los negros del Patía pudieron crear una situación de policía frente a la sociedad mayor, lo suficientemente ágil para evitar la represión total y resistir las acciones punitivas que contra los individuos fugitivos se quisieran ejercer". Siendo la Grima, una de las formas de defensa utilizadas por los negros guerreros del Patía, esta arte se habría expandido desde esta región hacia otros territorios.

Llama la atención en el estudio hecho por Zuluaga (1993) que el Patía fue, antes y durante[42] la conformación del Palenque del Castigo, territorio habitado por los indígenas Sindagua, grupo étnico altamente temido por las fuerzas colonizadoras españolas, "por ser gente belicosa y mui [sic] caribe inclinada a comer carne humana" (PATIÑO y GNECCO, 1983, p.23) [43]. También Zuluaga apunta que, si bien la hipótesis de su investigación fue "el establecimiento original de El Castigo como refugio de negros", no fue posible en su estudio contrariar la idea, expuesta en varios documentos eclesiásticos, de que "el Castigo se estableció originariamente como refugio de bandidos y prófugos de la justicia sin importar su color" (p. 33). De tal forma, este aspecto

[41] Entrevista realizada en la Universidad del Valle en 04/12/2013.
[42] El estudio de Zuluaga expone la dificultad de determinar la fecha exacta de la extinción de los Sindagua, pues si bien algunos documentos consultados muestran cómo este grupo fue derrotado en 1635, siendo expulsados hacia Barbacoas, otros documentos exponen que es en 1780 que se declara que se han "consumido y acabado". Ver ZULUAGA, 1993, p. 22-32.
[43] La referida cita pertenece al archivo de doña Kathleen Romoli, citado por Patiño y Gnecco.

colocado por Zuluaga, genera grandes interrogantes sobre cómo elementos de grupos indígenas, blancos y negros pudieron haber participado en el surgimiento de la Grima como práctica defensiva y guerrera, en un territorio en el que se muestra una compleja situación intercultural.

Por otro lado, la tradición machetera en Puerto Tejada, al norte del Cauca, afirma que la Esgrima con Machete (en esta región es más utilizado este nombre) surgió en su población, que antiguamente era llamada de Palenque de Monte Oscuro y que pertenecía a la jurisdicción de Caloto. "La tradición Machetera de Puerto Tejada nació en el siglo XVIII en el Palenque de Monteoscuro a orillas del río Palo", afirma el Maestro José Montaño (en OSORIO y DE LA CALLE, 1992, p. 22). También el Maestro Miguel Lourido, del municipio mencionado, sostiene:

> Nosotros nos hemos apropiado de ella, la tomamos de los españoles. Pero tenemos que tener en cuanta que de África llegaron muchos negros en calidad de esclavos que ya sabían pelear, que habían participado en contiendas, ya sabían el arte de defenderse.
> Parte de la esgrima llegó al Patía pues hubo una época en que la mayoría de los del Patía tuvieron que desplazarse a buscar trabajo al Valle, empezaron por los lados de Palmira, y allá habían maestros de esgrima, gente que jugaba bien. (En: INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA Y TURISMO DE PUERTO TEJADA, 2010, p. 6)

Podemos entender en esta declaración del Maestro Lourido, que se reconoce que los afrodescendientes venían con amplios conocimientos sobre la guerra, pero también que los negros de Puerto Tejada aprendieron el arte de la esgrima de los españoles. También podemos entender en sus palabras que es desde Puerto Tejada donde se irradia para el Patía, de acuerdo a las condiciones laborales que obligaron el desplazamiento de hombres de aquella región hacia el Departamento del Valle y el Norte del Cauca. En el mismo documento, anteriormente citado, encontramos cómo es factor decisivo para el surgimiento de la Grima, el trabajo realizado por los negros como corteros de caña y cómo transforman sus herramientas de trabajo en un juego y un arma de defensa:

> La esgrima de machete y bordón, es un juego propio de Puerto Tejada, cuyos orígenes se remontan cuando los negros que habitaron el Palenque de Monte Oscuro, se rebelaron, tomaron sus herramientas de trabajo, machetes y bordones y comenzaron a usarlas de manera particular, de arte de esgrima que practicaban los españoles y los criollos. Los corteros de caña le agregaron a este juego elementos propios del continente americano: la danza, el ritmo, astucia y risas. (INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA Y TURISMO DE PUERTO TEJADA, 2010, p. 5).

En la comunidad de Mazamorrero y San Francisco (de los municipios de Buenos Aires y Santander de Quilichao, respectivamente) es conocida y frecuentemente referenciada la importancia de los Macheteros de Puerto Tejada. No obstante, al comentar las investigaciones realizadas por el profesor Zuluaga sobre el Patía, el Maestro Ananías dijo que era probable la hipótesis de que la Grima haya surgido en aquella región, pues había escuchado de sus ancestros muchos relatos, no sólo de Puerto Tejada, sino también sobre el Patía.

A pesar de esto, no está en nuestras posibilidades ni intereses actuales como investigadores dictaminar a favor de una u otra hipótesis sobre el surgimiento de la Grima en Colombia. Es preciso reconocer, como lo exponen Osorio y De La Calle (1992, p. 25), que "para poder comprender el fenómeno cultural de los Macheteros de Puerto Tejada es necesario partir del hecho de que en él se fusionan elementos africanos, europeos y criollos*".* Pero, también es importante "dar a conocer y comprender esas 'otras voces', esas otras concepciones y formas de resistencia de aquellos sectores sociales afrodescendientes" (GÓMEZ, 2007, p. 4). En este sentido, el objetivo que nos ocupa a continuación es registrar y estudiar los relatos a través de los cuales las propias comunidades donde se realizó esta investigación (Vereda de Mazamorrero, Buenos Aires y Vereda San Francisco, Santander de Quilichao) explican el origen del arte que practican.

Debemos inicialmente decir, en este aspecto, que Desch-Obi (2009) , a partir de una investigación realizada principalmente con Maestros de Grima de Puerto Tejada, reconoce entre estos maestros numerosas ideas sobre el origen de su arte, no obstante, sugiere que pueden ser organizadas en cuatro grupos:

> El primer grupo considera la grima como proveniente de África, con los esclavos traídos para trabajar en las minas de Colombia y el segundo grupo rastrea la grima directamente a expertos europeos de lucha con la espada que visitaron Colombia en la época colonial. El tercero ve los *desgonces* de la Grima como evidencia de que la grima colombiana fue formada por negros que desarrollan sus propios estilos inspirados en la lucha con espada europea de la cual fueron testigos, mientras que el cuarto grupo traza el origen de la grima a las Guerras de Independencia, cuando fue impartida por soldados extranjeros a las tropas colombianas. (p. 154).

Notamos en estas cuatro hipótesis expuestas que una se refiere a un origen directamente africano, como un conocimiento ancestral que fue traído y conservado por

los esclavos, en cuanto las otras tres se refieren a un conocimiento adquirido o desarrollado posteriormente a la llegada de los africanos a América. Resaltamos, no obstante, que este investigador aclara que estas historias de origen no deben ser vistas como necesariamente excluyentes entre sí, sino que "elementos de cada una de estas posibles fuentes pueden haber desempeñado un papel en la evolución histórica de la técnica" (p. 154). [44]

El Juego Africano

Hipótesis similares a las expuestas por Desch-Obi fueron encontradas en nuestro trabajo de campo. Varias personas de la comunidad de Mazamorrero y San Francisco concuerdan con un origen africano del juego, como podemos notar en esta conversación en la que están presentes el Maestro Porfirio y Maestro Ananías:

> PORFIRIO: Y supuestamente pues como ahí llegó [A Puerto Tejada] y eso sí, eso es histórico, ahí llegó. Porque ahí fue a donde llegaron los africanos. Por eso ahí donde dicen que esto dizque lo trajeron los españoles, esto no fue traído de los españoles, esto lo trajeron fue los africanos.
> ANANÍAS: Esa discusión la tenían, ¿cierto?
> PORFIRIO: Y por eso a algunos africanos les ascendían en el cargo, porque eran bravos, eran de respeto, eran de respeto, entonces a esa gente no la tocaba nadie y el patrón llegaba por decir a levantarle la voz y ese tipo de una, sacaba el sable y acababa hasta con el nido de la marrana.
> ANANÍAS: Con el nido de la puerca.
> PORFIRIO: Y entonces esa gente así, esa gente, o sea, le ponían un cargo como para que fueran los mandamás.
> ANANÍAS: Los comandantes. Lo que ellos hablaran eso era.
> PORFIRIO: Allí fue donde la gente, en ese entonces mucha gente se vino del Patía a trabajar en los ingenios y todo eso y acá fue donde aprendieron y ahí fue donde se fue eso pal Patía, porque allá también saben.

Notamos en este relato del Maestro Porfirio un reconocimiento a la tradición machetera en Puerto Tejada, pero con una lectura particular de que la Grima fue *traída por los africanos*. Incluso, una referencia del Maestro Porfirio a que el origen de la Grima deba ser ubicado en Puerto Tejada, de donde se expandió al Patía. En otra oportunidad también el Maestro Ananías declaró, en conversación con el líder comunitario Jairo Murillo:

[44] Cita extraída de nota de rodapié.

> ANANÍAS: Y yo puedo decirles que nosotros podemos hablar del *juego africano* porque es que mire Graciliano, ese fue mi profesor, y este enseñó de siete juegos que eso lo tenemos ya en esa historia que no es discusión, sino que eso es efetivo. Y entonces él allí, él me decía: Ananías yo no me puse a enseñar parte por parte de ese juego, sino que los uní en un sólo, en un sólo. Y entre esas uniones que él hizo ahí fue donde él no me declaró ese punto.
> JAIRO: No le descifró.
> ANANÍAS: No me descifró, pero allí dentró un *juego africano*, que ese *juego africano* dentra también de esa sangre.
> JAIRO: O sea que el juego de la Grima viene, es decir, es proveniente de África.
> ANANÍAS: Sí, eso viene también de África porque cuando compraron unos españoles una cantidad de negros fue…
> JAIRO: Sí, los negros fueron traídos aquí por los españoles como esclavos.
> ANANÍAS: Eso sí, como esclavos pa' labrar aquí la tierra, porque el indio como que ciertos trabajos no los aguantó.
> JAIRO: El indio no pudo.
> ANANÍAS: No pudo ni porque le pusieron nariguera. A los indios le pusieron nariguera y eso está muy claro. Y al negro lo trajeron pa' que trabajara como un buey, que eso le martillaban y le pusieron a arrastrar rastrillo pa' que araran, trajeron negros muy fuertes. Y luego de eso, cuando la esclavitud, que hablaba él, eso sí fue muy efetivo, ese era un martirio que hubo tan terrible como indio o afro, o negro hablándolo así, sufrieron mucho, eso era golpe y a látigo y esa ascendencia ya venía la esclavitud, (…) Y esto es muy real y creo que esto fue así.

La Guerra con el Perú

El reconocimiento de un origen africano del Juego, parece no contradecir, no obstante, otras opiniones expuestas por el propio Maestro Ananías. Es así como con una gran frecuencia escuchamos de él fuertes referencias a que la Grima proviene de la práctica de la Esgrima que dominaban los españoles. Por otro lado, registramos también alusiones a la Guerra de Independencia que libró el Libertador Simón Bolívar y en la cual participaron los Negros, así como la Guerra de los Mil Días (1899-1902) y la Guerra con el Perú (1932-1933) en las que muchos hombres afrodescendientes, gracias al conocimiento que tenían de la Grima lograron sobrevivir y salir victoriosos. El Maestro Ananías cuenta que, después de la Guerra con el Perú, la Grima en su región tuvo mucho auge porque la victoria obtenida les había demostrado la fuerza y poder de su práctica. Podemos notar este tema en esta conversación del Maestro Ananías junto con otros destacados maestros de Grima de Puerto Tejada:

> ANANÍAS: Cuando fueron de aquí de Colombia, del Cauca, fueron a pelear al Perú. Se reunieron, me contaba siempre era mi papá señor. Yo

> desde pequeñito me ha gustado el arte, me ha gustado. Es que mire que según decía mi papá señor, decía en ese tiempo, él murió, en ese tiempo tendría yo por hay unos cinco años, hace cerca por hay a unos cincuenta y pico que él no vive, y él me decía, mijito vea, cuando la guerra del Perú de aquí se unieron unos grimistas de Padilla, salieron del Puerto, y salieron unos poquitos también de Buenos Aires, que eran familiares de él, bueno, ellos y en eso llegó también otro grupo, porque ellos creían que allá no iban a hacer nada, sí, bueno y ya se fueron a peliar a esa guerra. ¡Ay cómo sería! ¿no?
> MIGUEL LOURIDO: ¡Uy no!
> LUIS VIDAL: Eso sería cuando Sabas Casarán[45].
> MIGUEL LOURIDO: Sí, Sabas Casarán, que llegó hasta Sargento.
> ANANÍAS: Eso. Bueno, y allá lo esperaban con un arte, ¿han escuchado el Juego del Latiguero? Y eso cuando se cogieron el Cauca ganó, porque fueron hombres muy preparados en la Grima. Y ellos buscaban siempre, eso cuando se arrimaban, pero los grimistas de por acá del Cauca ya estaban preparados.
> MIGUEL LOURIDO: La gente aquí tenía una preparación la cosa más tremenda.
> ANANÍAS: Y fueron victoriosos.

Este relato sobre la Guerra con el Perú, debe ser tomado, como explica el Maestro Ananías, como aspecto fundamental para la ratificación de la validez y eficacia de la Grima como arte marcial, lo cual despertó el interés de muchos adeptos en la región durante aquella época. No obstante, este relato también se consolida como un definidor de una técnica y estética del Juego, pues la calidad técnica de la Grima se contrapone a la brusquedad con la que es descrita el "Juego del Latiguero", practicado por los hombres peruanos que fueron contendores en dicha guerra:

> Ahí es donde le refería del arte cuando fueron a peliar algún grupo colombiano, que prepararon de estas partes de aquí de Puerto Tejada y allá en el Perú los recibieron con una Grima llamada El Latiguero, una Grima bastante brusca, bastante miedosa, porque dígalo que a usted le pegan un correazo, un latigazo, pues eso para mí, hombre, no lo veo como normal. Y cuando estos grimistas que fueron de estos lados de aquí de Colombia, cuando miraron eso, juego tan brusco se prepararon, ellos ya se prepararon, a buscar la malicia, a buscar la malicia y a buscar la malicia. Dentraban tas, tocaban y salían, tas y salían y se cubrían y siempre ellos allá buscando la forma del perreazo. Y entonces a eso me refiero que sería la técnica la ganadora, eso, así fue allá en el Perú, allá en esa Guerra. (Maestro Ananías).

Notamos así, cómo la "malicia", el "dentrar y salir" y el "cubrirse" son presentados como aspectos fundamentales para el Juego de la Grima y que contrastan de forma acentuada con la "brusquedad", "perreazo" o "latigazo" expuestos en la práctica del grupo contendor.

---

[45] Destacado militar, político e historiador afrodescendiente, oriundo de Puerto Tejada.

En un relato expuesto por Desch-Obi (2009) encontramos que en dicha guerra con el Perú existió una situación de desventaja frente a los contendores del país vecino, pues mientras los colombianos estaban armados con machetes, sus enemigos estaban armados con rifles. No obstante, resulta relevante saber que los hombres colombianos lograron la victoria en dicha guerra, acechando desnudos a sus enemigos durante la noche:

> Usando la *malicia,* aquellos macheteros lograron entrar en el lado Peruano, sin ser detectados, luchando sin ropa en la oscuridad.
> "Así es como mi tío contó de cuando él salió de aquí para el Amazonas. Él fue otro que luchó en la Guerra de Colombia con el Perú. El decía que los colombianos se quitaron sus camisas y al que tocaran con ropa, ellos sabían que era el enemigo y 'tas', los mataban a punta de machete". (Maestro Héctor Elías Sandoval. En: DESCH-OBI, 2009, p. 168, trad. nuestra)

Un relato similar es contado por el Maestro Ananías cuando dice que existía un "As Blanco" y un "As Negro" y que durante el día el "As Blanco" iba ganando la contienda. Pero llega la noche y en ella el "As Negro" se oculta, en cuanto el "As Blanco" queda todavía visible y es abatido por su contendor. Si bien dicho relato no fue expuesto exactamente en el contexto con la Guerra con el Perú, al leer el relato expuesto en el texto de Desch-Obi, es inevitable hacer una relación, en cuanto el "As Negro" se camufla en la oscuridad de la noche. No obstante, es necesario resaltar que dicho relato se puede referir, también, a una "contienda de mayor alcance", como lo ha sido el proceso de esclavitud vivido como comunidades Negras.

Es justamente entendiendo esto último, que el relato de la Guerra con el Perú, no se ubica propiamente como una victoria frente a los contendores de un país vecino, sino frente las instancias políticas de la propia nación colombiana que desconoce la participación de los negros en las más importantes batallas libradas en y por el territorio nacional. De tal forma, como dice Desch-Obi (2009), en la Grima se hacen presente una importante contra-memoria en la que los Negros cuentan su propia historia y no aquella historia oficial que ignora su papel protagónico en importantes hechos durante la conformación de la nación colombiana.

El Juego de los Maestros españoles

Otro importante relato hecho por el Maestro Ananías, es el expuesto a continuación, en el que resalta cómo hombres colombianos aprendieron el arte traído

por hombres venidos de España. Debido a su extensión, la exponemos por partes, comentando algunos elementos en cada uno de sus fragmentos. En un primer momento, el Maestro presenta la época de la esclavitud, descrita como una época en la que los "látigos comían gente", y posteriormente presenta la situación de unos maestros venidos de España que buscan una autorización y un lugar para practicar su arte:

> En ese tiempo estábamos en la esclavitud. Eso había un mando muy rígido, que hacía caso de buenas o de malas, sino el látigo se lo comía. Bueno, hacían ya aproximadamente cerca como a dos meses unos discípulos le dijeron a su maestro: "Maestro, cómo le parece, en tiempos que nos vinimos de España, hombre, no hemos hecho ejercicio, Maestro, el cuerpo se entiesa". Antonces dijo el Maestro: "cómo les parece discípulos, no encontramos, pero lo que yo les digo es vamos a hacer una gira, vámonos". Ellos tuvieron una gira. Les dijo el Maestro, allá a los grandes, a los caciques, a los que mandaban, que iba a hacer una gira y entonces ya le preguntaron ahí: "¿a qué parte?". A Los Montes, vamos pa' los Montes".

Llama la atención que estos Maestros al parecer no ocupaban un puesto de mando, no eran capataces ni amos, sino que dependían también de la autorización de un "cacique" para practicar su arte. No sabemos muy bien, tampoco, si su arte se llamaba Esgrima o Grima. Lo que podemos resaltar es que llevan un buen tiempo sin ensayar y sus cuerpos se están "volviendo tiesos"; deciden, entonces, realizar un viaje desde la Vereda Lilí (un dato escuchado en otra ocasión que el maestro repitió el relato), que en la actualidad corresponde al sur de la ciudad de Cali, y posteriormente atraviesan el Río Cauca. En este punto, el cruce por este río, uno de los principales afluentes hídricos del país, es presenciado con asombro por sus caciques, pues este es un "río que come gente", que es presentado con facultades de matar y de desaparecer.

> Bueno, pero tenían que pasar por cables en el Rio Cauca, tocaba pasar por el puente del Hormiguero. Les tocaba pasar, pero había una trampa en ese entonces, que en ese entonces el Rio Cauca comió mucha gente.
> Bueno, pero ellos, tenían ya su entrenamiento para pasar por cable y llegaron ahí los caciques, apenas pa' velos. "¡Cómo!". Llegaron *pa, pa, pa,* ¡caminando! *Pa, pa, pa*, hasta que pasaron al otro lado. Al otro lado ya pasaron y apenas les decían que adiós. ¡Pero aterrados! Bueno, ellos ya siguieron sus caminos.

El viaje de aquellos Maestros tiene como destino *Los Montes* (actual municipio de Puerto Tejada) donde deciden reunirse a practicar en una casa abandonada por los esclavos, siempre a las cinco de la tarde:

> Cuando llegaron aquí a Los Montes, en ese tiempo el pueblo que tenemos ahora Puerto Tejada el nombre era Los Montes, porque esto era arrabales por todas partes. Bueno, inclusive que buscando aquí en la

> quebradita decían que por aquí que el Río Palo, encontraron por allí un rancho, una casa, dejada pues por los mismos esclavos, pero no estaban, ya se habían ido pa' acá, pa' esta haciendo llamada la… ya se alojaron allí a hacer sus ensayes. En esos tiempos eran caminos de herradura y estaban por ahí y ya el maestro les dijo: "vamos a hacer estos ensayes siempre a las cinco de la tarde".

En la continuación del relato nos enteramos que los hombres colombianos que pasan por aquella casa, en el ejercicio de sus labores agrícolas, perciben la práctica de la Grima (o Esgrima) a través del sonido que se produce y que asocian con un espanto. La necesidad de un exorcismo para librar y al mismo tiempo entender eso que se produce allá, hace buscar la ayuda de un cura, que se niega a ir y que en el relato se interpreta como "el blanco siempre quiere vivir encima del negro".

> Y empezaron *ta, ta, ta, ta, ta*, pasaban la gente con plátanos, sus bestias por ahí y oyen ese movimiento allá, já, la gente aterrada, "¡pero cómo!", decían, "vea, eso va a ser un espanto eso que se oye allá".
> Ahí fue donde mandaron a llamar al señor cura pa' que hiciera un exorcismo, pa' alejar ese espanto. Y el señor cura no quiso ir, sino que les dio una botella de agua bendita pa' que vinieran y le regaran allí que eso de pronto podía ser verdad un espanto. Él les dijo que trajeran agua bendita y ellos trajeron porque él no quiso venir. Usted sabe que siempre el blanco vive sobre el negro. ¿Por qué? Porque él miró que eso camino a pie, eso en ese tiempo era a pie, entonces él sinalizó que no era bueno él venir, sino que a los mismos que llevaron el mensaje ellos mismos vinieron con esa botella o esa agua bendita pa' que le echaran y también quemales algunas cruces de rama bendito.

Después de este primer contacto de los hombres colombianos con la Grima, a través del sonido de los machetes y del exorcismo realizado, viene ya un contacto visual, en la que es posible observar a través de un pequeño hueco en la pared de dicha casa abandonada:

> Bueno, y ya ellos hicieron *El Cuatro Tendido*, se tendieron y se fueron a posiciones de soldado, cuando llegaron, ya tenían aquí una cosita aquí, un rotico, ya ellos miraron qué estaban haciendo allá, al otro lado. "¡Ay!" la primera vez que fueron "¡Ay, uy! ¿qué es lo que están haciendo?". Eso es que se mandaban unos candelazos allá. Y siempre y siempre y siempre y siempre y siempre ellos iban y lo que ellos hacían allá, venían por acá a hacer las mismas gimnasias. Cuando los españoles se fueron, se perdieron, de aquí de Los Montes ya habían maestros, ya habían maestros. Este es un pueblo mentado en la Grima, mentado, aquí quedó la Grima. Fue que aquí llegaron los grandes Grimistas.

Después de observar, los colombianos imitan y reproducen en el patio de sus casas (otro detalle escuchado en otra ocasión que el Maestro repitió este relato) los movimientos de aquellos maestros venidos de España. Después de la ida de los

españoles, que se llevaron el platino y el oro de la región (detalle también escuchado en otra versión del relato) hay una consagración de los maestros colombianos, pues quedaron formados con un alto nivel en el Juego.

El relato se constituye, entonces, como un testimonio de un legado recibido de una tradición europea, que no fue enseñada por aquellos maestros españoles, sino que fueron los hombres colombianos los que se apropiaron de ella. El aspecto de una transmisión dada por un proceso de observación, imitación y transformación, estaría dado como parte constitutiva del propio surgimiento del Juego. También se hace presente un aspecto de lucha o reivindicación, en cuanto, de acuerdo a las situaciones sociales y políticas de la época, se realiza una apropiación de un conocimiento o arte del grupo dominante y se adecua a una manera personal de ejecutarlo.

Al preguntarle al Maestro Ananías si lo que debía entender era que el juego practicado por los españoles era "muy simple" y que por eso los negros le "pusieron más cosas", el Maestro fue drástico en su respuesta: "Este juego [de los españoles] no es muy simple". Y añadió: "Este [de los españoles] es un juego poderoso. Pero los hombres colombianos miraron al tiempo de la verdad que había que meterle más arte. Tenían que meterle más verraquera". Vemos entonces que hay un reconocimiento de la fuerza del "otro" (del enemigo, del adversario, del interlocutor), pero también una exaltación de la capacidad personal de "artistas" y "verracos"[46].

La Fuga

Existen, además de las hipótesis o historias anteriormente mencionadas, una explicación que relaciona el origen de la Grima con la Fuga o Juga, ritmo musical tradicional del Pacífico, que como "primas hermanas" habrían nacido juntas para aliviar las penas en medio de la dura situación de la esclavitud.

> Porque muchos aprendieron de este arte, cuando de la esclavitud pa' respeto, esto es un respeto. Y este arte de Grima es muy hermano, anda muy juntico con el folclor, con el violín, ellos andan juntos. Y eso danza o *fuga* alcanzaron ese misterio de la liberación de la esclavitud, ya los amos no pudieron avanzar a más de lo que ellos querían, que hubiera más tortura para el personaje indígena y también para el negro, ponelos

[46] Verraco: 1. Persona que por su talento o destreza sobresale en alguna actividad u oficio, o que se destaca por su fuerza física, audacia, valentía. 2. Extraordinario por lo bueno, grande, agradable. Que está disgustado, de mal humor o encolerizado. Que está excitado sexualmente. Que afronta los peligros con valor. Fuente: HAENSCH, G: REINHOLD, W. Nuevo Diccionario de Colombianismos, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993.

> a trabajar más feo, más, entonces no hubo más, eso sirvió mucho. […] Y el folclor nos ayudó ahora sí más y más a tener libertad. El folclor nos ayudó bastante (Maestro Ananías)

Llama la atención en este punto que el término *Fuga* o Juga es explicado por el Maestro Hugo Candelario (2008), uno de los más destacados músicos de la Región Pacífica en una relación con las Fugas de Bach, en cuanto a las respuestas de las voces que están presentes en la música del litoral pacífico colombiano. Podemos notar esta dinámica de preguntas y respuestas también un texto de Paloma Muñoz (2001, p. 70):

> las fugas son cánticos religiosos asociados, sobre todo, con la adoración del niño; son responsos o diálogos cantados entre una solista y un grupo de coristas llamadas cantadoras, combinaciones cantadas de preguntas y respuestas en las que participa el público.

En este aspecto formal de preguntar y responder podríamos hacer una asociación de la Fuga con la manera como se ejecuta la Grima: Uno de los contendores ejecuta un movimiento (pregunta) y el otro debe responder de determinada forma, en concordancia con el movimiento de su compañero.

Por otro lado, también el Maestro Hugo Candelario, nos ofrece un una relación bastante interesante entre la Juga y el verbo Jugar y cómo este contempla diversos aspectos y dimensiones de la vida cotidiana en el Pacífico:

> La Juga, es asociada con la Fuga Barroquiana. En el Pacífico se dice que es por la palabra jugar, se utiliza para muchas cosas, lo sacro, lo fúnebre, lo lúdico, lo religioso, lo laboral, la pesca, lo cotidiano. (2008).

Tal carácter dado al verbo Jugar es de vital importancia si lo asociamos a la Grima, pues nos lleva a reconocer que en dicha práctica están involucrados diversos aspectos, desde una "forma de defensa" con aplicación en las labores diarias del campo, hasta la conservación y difusión de una memoria de los ancestros.

También el Maestro Candelario establece una relación entre la Fuga o Juga y el verbo Fugarse: "En la Chirimía [la Juga] era el ritmo que se tocaba para la fuga de los negros para armar el palenque, cuando sonaba La Juga, era la señal para ellos fugarse" (2008). De tal forma podríamos asociar estas dos artes (la Juga y la Grima) al acto de fugarse de un régimen que los oprimía. Aunque deberíamos preguntarnos si cuando el Maestro Ananías dice que "el folclor nos ayudó ahora sí más y más a tener libertad", está refiriéndose exclusivamente, y, como nombra el Maestro Candelario, a "armar el palenque", es decir huir de las minas o haciendas esclavistas para un territorio libre. Puede referirse también a una libertad de espíritu, en el sentido de que, aún estando en

una situación de esclavitud, el momento del juego o del baile constituye un momento de libertad.

Además de los elementos citados, existe otro detalle que el Maestro relaciona entre la Grima y el arte de interpretar las *fugas* en el violín: la suavidad y rapidez en las manos que es necesaria en ambos casos. Podemos notar este aspecto como un elemento técnico y estilístico determinante para el Juego Español Reformado practicado y difundido por el Maestro Ananías: es un juego que, sin negar la posibilidad de movimientos muy ágiles y rápidos, debe ser realizado con mucha suavidad y completo control del arma para no herir ni golpear al compañero. El impacto entre los machetes en este estilo de Grima, debe ser comprendido, de tal manera, como una analogía con la misma dificultad técnica en que un músico instrumentista ataca[47] las notas en su violín.

El regalo de Dios

Notamos, finalmente, un interesante relato sobre un origen divino del juego, como siendo un *regalo de Dios* para que el hombre aprendiera a defenderse y evitar el peligro. En el relato bíblico de David y Goliat, expresado por el Maestro Ananías, descubrimos que David no era solamente un pastor de ovejas, sino también un hombre entrenado en la defensa personal:

> Y mire que creo que esta defensa personal, Grima, había un apóstol que yo creo que él practicaba la agilidad de Grima, que fue el Rey David, que las escrituras están hablando del Rey David. Ese fue un hombre muy ágil, cuando el Rey David se enfrentó con Goliat, pues Goliat estaba completamente muy equivocado porque al mirar que el Rey David eso sería un muchacho muy humilde, un muchacho muy educado y entonces le provocó pelea y dice que se abrieron a esas peleas, dice que el Rey David lanzó una honda, en palabras de nosotros decimos guaraca y lanzó esa piedra y esa piedra se fue y le pegó en todo el frente de la frente, allí lo mató. Allí fue el gran hombre peliador Goliat, porque él no creía que tal vez otro hombre lo fuera a vencer, que había tenido peleas muy grandes, peleas que solamente era Goliat, pero creo yo de que el Rey David, este venía como un poder, el poder del mismo Dios y entonces usted sabe de que David iba por lo espiritual y Golitat iba peliando bruscamente. (Maestro Ananías).

[47] En la práctica musical se entiende el "ataque" a "Dar la primera acometida a una ejecución musical determinada o a una nota" (www.wordreference.com). Podemos complementar diciendo que el ataque se relaciona con el tipo de "articulación" utilizada (*legato, staccato, portato, tenuto, acento* o *marcato,* entre otros)

Le pregunto al Maestro Ananías, entonces, si sería que el Rey David sabía Grima y él responde:

> El Rey David este era un hombre ágil, pero en mis historias el Rey David practicaba defensa personal, ¿defensa personal cuál es? Grima. Practicaba, sí, porque tenía un cuerpo muy ágil. Ahí es donde no me recuerdo qué palabras fue que le dijo Goliat al Rey David, ofendiéndolo, que cómo iba a peliar con un cerrillo o con una cosa que no pagaba, que él no, le menospreció y se enfrentaron y ahí mismo le lanzó con esa honda o sea guaraca y ahí lo venció, ahí lo mató, sí. (Maestro Ananías).

Sería una grande equivocación entender este relato de David y Goliat como conocedor de la Grima, en los términos de un error histórico considerando que la Grima no tendría nada que ver con la vida pastoril y la guerra entre filisteos e israelitas, varios siglos antes de Cristo. En primer lugar, debemos entender que la definición de Grima como defensa personal, abarca la utilización no sólo del machete o palos, sino de cualquier arma u objeto. Encontramos descrito en el relato de David el modo como él se defiende con un elemento que en la comunidad de Mazamorrero recibe el nombre de "Guaraca", pero también escuchamos diferentes relatos de varios viejos maestros de Grima que cuentan cómo es posible defenderse con una silla, una cerveza, unas llaves o simplemente los dedos. A este respecto es aclaradora la declaración dada por el Maestro Héctor Helías Sandoval de Puerto Tejada:

> Para la práctica de la esgrima la herramienta fundamental puede ser cualquier arma corta punzante, puede ser un palo, machete, peinilla, cualquier objeto. No hay limitaciones, después de que una persona aprenda la esgrima y a manejar su cuerpo con cualquier arma ofende o se defiende. (Maestro Sandoval, En: INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA Y TURISMO, PUERTO TEJADA, 2010, p. 6)

En un segundo aspecto, podemos aludir la referencia al enfrentamiento entre David y Goliat, presente en el Libro Primero de Samuel, en el capítulo XVII. En la guerra entre filisteos e israelitas, narrada en este texto, los primeros tienen como principal guerrero el gigante Goliat, un hombre "cuya estatura era de unos tres metros" y estaba fuertemente armado. Este hábil y temido guerrero se paraba frente al campamento de los israelitas y los provocaba diciéndoles: "escoged de entre vosotros un hombre que venga a luchar conmigo". Todos los guerreros israelitas están llenos de miedo y ninguno quiere enfrentarle, excepto David, un joven pastor de ovejas que llegó al campamento de batalla a llevarle comida a sus hermanos mayores. Dice David al Rey Saúl: "No desmaye el corazón de ninguno a causa de él; tu siervo irá y peleará contra este filisteo". Ante la

negación del rey a dicha iniciativa, por ser David un muchacho y Goliat "un hombre de guerra", David responde:

> "Cuando tu siervo apacentaba las ovejas de su padre y venía un león o un oso y se llevaba una oveja del rebaño, yo lo perseguía, lo golpeaba y se la arrancaba de su boca. Si venía contra mí, lo agarraba por el cuello, lo golpeaba y lo mataba. Tu siervo ha matado al león y al oso. Ese filisteo incircunciso será como uno de ellos, porque ha desafiado a los ejércitos del Dios vivo". Y añadió: "El Señor, que me ha librado de las garras del león y del oso, me librará de las garras de ese filisteo". (BIBLIA, 1 Samuel 17: 34-37)

La respuesta del Rey Saúl a las palabras de David es: "Ve, y Jehová esté contigo".

> David tomó su cayado, escogió en el torrente cinco piedras bien lisas y las metió en su zurrón de pastor; tomó la honda y avanzó hacia el filisteo. El filisteo se acercó más y más a David, precedido de su escudero. Miró el filisteo, vio a David y le despreció, porque era joven, rubio y de buena presencia. Y le dijo: "¿Te has creído que soy un perro, para venir contra mí con un cayado?" Luego maldijo a David por sus dioses, y le dijo: "Ven acá, que yo daré tus carnes a las aves del cielo y a las bestias del campo". David le respondió: "Tú vienes contra mí con espada, lanza y venablo; pero yo voy contra ti en nombre del Señor todopoderoso, el Dios de los ejércitos de Israel, a quien tú has desafiado. Hoy el Señor te entregará en mis manos, te mataré, te cortaré la cabeza y hoy mismo daré tu cadáver y los cadáveres de los ejércitos filisteos a las aves del cielo y a las bestias del campo, y todo el mundo sabrá que hay un Dios en Israel, y todos reconocerán que no es por la espada ni por la lanza como el Señor da la victoria, porque la batalla es de Dios y os entregará en nuestras manos". Cuando el filisteo se puso en movimiento y avanzó contra David, este salió corriendo del campamento al encuentro del filisteo; metió la mano en el zurrón y sacó de él una piedra, que lanzó con la honda. Hirió al filisteo en la frente. La piedra se clavó en su frente, y cayó de bruces en tierra. Así triunfó David del filisteo y le mató; no había espada en manos de David. (BIBLIA, 1 Samuel 17: 40-50)

En esta narración encontramos que el respaldo de Dios es fundamental para que David, siendo sólo un "muchacho rubio y hermoso", pueda derrotar a Goliat. También podemos notar que es el conocimiento del manejo de la honda, herramienta frecuentemente utilizada por David en el cuidado de sus ovejas, lo que le permite vencer a su oponente fuertemente armado. Es decir, en un primer aspecto el relato evidencia "caminando con el pueblo de Israel", que es, en este contexto bíblico, el "pueblo escogido de Dios". Pero también podríamos notar la fuerza y eficacia de una simple arma campesina que vence la sofisticación y grandeza de los opresores.

Es de notar que la lectura hecha por el Maestro Ananías de este pasaje bíblico, llevándola a su propio contexto, de afrodescendientes que pasaron por una etapa de esclavitud y que continúan sintiendo la opresión y explotación de su mano de obra como campesinos, guarda una relación con los principios de interpretación bíblica planteada por la Teología de la Liberación. Tal movimiento religioso, surgido hace unas décadas en América Latina, al interior de la iglesia católica, promueve una vivencia de la fe cristiana que camine de la mano de los pobres y los sectores más desfavorecidos, en un proceso que podemos anotar como similar al método planteado por Paulo Freire, que busca una concientización política de en las clases oprimidas.

Uno de los ejemplos más notorios a este respecto, es *El Evangelio en Solentiname*, un libro del sacerdote y poeta nicaragüense Ernesto Cardenal (1995) que fundó en el Archipiélago de Solentiname, en Nicaragua, una comunidad religiosa en la que participaban pescadores y campesinos de la región. Es de notar en dicho libro que las interpretaciones de los pasajes bíblicos de las misas, si bien reciben algunas orientaciones de Cardenal, son realizadas por los propios campesinos, contextualizando los relatos en la situación política de dicho país. Dicho proceso religioso llevó a que muchos de los hombres y mujeres que se formaron en dicha comunidad participaran activamente en el Frente Sandinista de Liberación Nacional.

De tal forma, la idea de que la Grima haya surgido como “regalo de Dios” y que el propio rey David sea entendido como “un gran grimista”, puede ser entendida como una actualización de aquel relato bíblico. Esto nos lleva a percibir, también, que en todos los relatos expresados por el Maestro Ananías y que hemos registrado en este capítulo, presentan la imagen de una figura débil que se subleva frente a un grupo opresor. Así lo podemos notar cuando los esclavos afrodescendientes se sublevan frente a sus amos y adquieren más respeto, también en los relatos de los hombres que fueron a la Guerra del Perú y lograron vencer unos contendores que estaban mejor armados que ellos. Así mismo, en los hombres colombianos que roban el arte de sus amos españoles, o en las fugas que fueron utilizadas para armar el palenque.

Podemos notar, igualmente, que la historia de la Grima, lejos de estar constituida por relatos sobre tiempos pasados, está compuesta por narraciones que guardan un conocimiento aplicable. O sea, ellos son un potencial y no algo en desuso. Como explica Amadou Hampâté Bâ (1997, trad. nuestra):

> En África, todo es "Historia". La grande Historia de la vida incluye

> secciones que serán, por ejemplo: la historia de las tierras y de las aguas (la geografía), la historia de los vegetales (la botánica y la farmacopea), la historia de los "hijos del seno de la tierra" (la mineralogía), la historia de los astros (astronomía, astrología) etc. Estos conocimientos son siempre concretos y dan lugar a utilizaciones prácticas.

Si pensamos en la "aplicabilidad" o "potencialidad" de estos "relatos de origen" podemos notar que ellos constituyen una prueba de la eficacia y riqueza del Juego de la Grima, así como una constancia del valor y sabiduría de hombres y mujeres que han ganado su libertad o su vida. Igualmente podríamos pensar que dichos relatos guardan relación con algunos hechos o "hazañas" realizadas por los Maestros o practicantes actuales del juego. Uno de los hechos más representativos a este respecto, es este relato del Maestro Porfirio, quien salió ileso de un combate con un policía, que estaba armado con su pistola, en cuanto él sólo tenía su peinilla de jugar:

> MAESTRO PORFIRIO: A mí me pasó casi el mismo caso, pero en la vida real. Y el tipo cuando quedó sin nada y yo parado con mi machete. El tipo le tocó salirse a perder, ¿qué más hacía ya? ¡imagínese! Y ya picao también.
> MAESTRO HÉCTOR ELÍAS SANDOVAL: Y ya picao.
> MASETRO ANANÍAS: ¿Fueron cuántos tiros que el hombre quemó?
> PORFIRIO: Todos ellos quemó [seis], uno sólo me entró aquí [al pecho]. Y otro que me rozó aquí [al lado de la cabeza]. Y ese tipo cuando se vio que ya no tenía más acción le tocó fue salir a correr.
> HÉCTOR ELÍAS: Al arma blanca no se le acaban los tiros.
> PORFIRIO: El tipo se confió, porque ya yo le había caminado bastante y yo no le quería hacer caso. No, yo cuando ese tipo me quitó la cubierta, y *zum,* le metí el poncho y también se lo llevó. Y también le metí el machete y ahora sí nos encendemos. De aquí pa' allá y el otro de allá pa' acá. No, ese tipo mejor dicho.
> WILDER: Lo iba era desarmando poco a poco.
> PORFIRIO: Claro, pero yo dije es que yo tampoco soy pendejo, yo tampoco soy dormido. Cuando me vio que le salí y tenga. Ahí mismo tenga [señala varios ataques con el machete en el brazo de su contendor]. Le pegué tres por el mismo lado. Yo no sé ese *man* cómo lo machetié así. […] Sino que yo a ese *man* no me le quedé quieto, no. […] Sino que cuando yo veía que el tipo [disparaba], yo no me le quedaba quieto, yo me salía acá, me le salía acá [a un lado y otro]. Yo no me le quedaba quieto. Cuando yo veía que el *man* me iba a calibrar yo ya estaba pa' acá. Y siempre con ese machete, entonces yo como que lo confundía, porque el hombre no sabía si [disparar] o atender el machete. Y ya con tres pencasos [cortadas]. Claro, es que yo fue de una vez, no más. En una salida no más que le hice, tan, tan. […] Pero a uno le sirve mucho la agilidad.
> ANANÍAS: Claro, eso sirve.
> PORFIRIO: Si usted es una persona dormida…
> ANANÍAS: Se muere antes de tiempo.

Podemos notar en esta conversación, la gran semejanza con el relato de David y Goliat, en cuanto Porfirio es un hombre armado con "tan sólo" un machete, en cuanto su oponente es un policía con un arma de fuego. Podría existir, igualmente, una relación con el relato de los hombres que fueron a pelear al Perú y atacaron en la noche para "no dejarse ver". Tal es la situación cuando Porfirio dice: "a ese *man* yo no me le quedé quieto", "yo como que lo confundía, porque el hombre no sabía si disparar o atender el machete". Por otro lado, la eficacia de la técnica de la Grima es demostrada también en el hecho de que Porfirio relata que "en una salida no más" logró acertar tres veces en el cuerpo de su contendor. Explicando estos términos técnicos, significa que en un sólo acercamiento que logró hacerle a su contendor, lo hirió con su arma tres veces. Esto constituye una prueba de la destreza y rapidez que adquiere un hombre entrenado, como él dice, en "la agilidad". Podemos notar también, las contundentes respuestas de los interlocutores de Porfirio: "al arma blanca no se le acaban los tiros" (Maestro Héctor Elías). E incluso, el llamado de atención del Maestro Ananías sobre la importancia de conocer el arte para "no morirse antes de tiempo".

El Español Reformado

En Colombia han existido una gran variedad de estilos de Grima, entre los que se encuentran: Cubano Moderno, El Costeño, el Venezolano Moderno, Juego Aventajado, Juego Mejía, Juego Cortés, Rayo Zaragozano, Relancino Viejo, Destello, Relancino Nuevo, Juego del Perro, Sombra Caucana, Sombra Japonés, Destello Relancino, Elástico de Sombra, Juego Adelantado, Juego Magia (CARVAJAL, 1990), Palo Negro, Cubano, Español, Francés, Relancino, Venezolano, Español Reformado, Remonte Español Relancino (DESCH-OBI, 2009) y Travesía (CAICEDO, 2013). Además de estos, el Maestro Ananías indica algunos otros: Granadino, Latiguero, Elástico, Juego de Cuchillo, Juego de Lanza, Coralito, Lances de Rocería, As Negro, As Blanco, Sombra con Amparo y Sombra sin Amparo.

Como dijimos al comienzo de este trabajo, no podemos determinar si todos estos juegos arriba mencionados aún se conservan. Lo que sí sabemos es que el alto nivel técnico que exige la Grima, ocasiona que sea "objeto de enseñanza por parte de maestros especializados en transmitir la tradición" (CARVAJAL, 1990, p.59). Es decir, a cada uno de los juegos citados correspondería un afamado maestro o una escuela de Grima.

Dadas estas condiciones tan amplias y complejas y teniendo en cuenta que la presente investigación se centra en el trabajo artístico y pedagógico del Maestro Ananías y sus discípulos, nos detendremos, a continuación, en el estudio del estilo de Grima que él conoce y difunde y que llama de Español Reformado.

Es importante aclarar, inicialmente, que el Maestro Héctor Elías Sandoval, del municipio de Puerto Tejada, es experto conocedor de un Juego que recibe también el nombre de Español Reformado. No obstante, como lo muestra la Cartilla que él y otros maestros organizaron (INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA Y TURISMO DE PUERTO TEJADA, 2010), dicho estilo es diferente al que domina el Maestro Ananías. Esta situación también fue comprobada en un encuentro que tuvieron los maestros de Puerto Tejada con los Maestros Ananías y Porfirio, que pudimos presenciar en diciembre de 2013, donde los propios maestros hallaban una mayor cercanía del Juego del Maestro Ananías con el que practica y enseña el Maestro Luis Vidal, otro de los destacados maestros de Puerto Tejada, y que él denomina Remonte Español Relancino.

Esta situación genera una complejidad para el estudio de la Grima, pues encontramos dos Juegos que reciben el mismo nombre (Español Reformado) pero que difieren uno del otro. Al mismo tiempo en que se reconocen semejanzas en dos juegos que tienen nombres diferentes.

Lo anterior nos lleva a decir que la matriz que distingue y le pone un sello al Juego que enseña el Maestro Ananías es el hecho de que lo recibió de su Maestro Don Graciliano Balanta, un hombre nacido en Lomitas, una vereda de Santander de Quilichao, en límites con el municipio de Buenos Aires. Esta marca de un origen del Juego lleva implícita, por un lado, una orden discipular; es decir, estamos hablando de un tipo de conocimiento que es transmitido, a partir de un estricto reglamento, por un experto maestro a su discípulo. Por otro lado, decir que el Maestro Graciliano nació en Lomitas, nos ayuda a ubicar entre la comunidad exactamente de qué persona estamos hablando, al mismo tiempo como define una territorialidad del Juego. O sea, significa que en esa zona cercana a la vereda Lomitas, del municipio nombrado, el mayor conocedor del arte del manejo del machete era el Maestro Graciliano Balanta, o que si bien habían otros maestros también destacados en esta región, él era el que contaba con mayor prestigio.

La otra marca distintiva del Juego que aprendió el Maestro Ananías de Don Graciliano Balanta, El Español Reformado, es que dicho Maestro estudió con siete maestros diferentes y juntó los diferentes juegos de cada uno de ellos en uno solo. Pero la historia de esa "reforma" no para allí, sino que el Maestro Ananías le ha añadido más cosas, producto de la observación de otros juegos, del intercambio con otros maestros, de su propia creatividad, de su trabajo musical y hasta de la pasión en su juventud que tuvo por el fútbol. Evidenciamos de esta forma, una complejidad en cómo se van conduciendo y transformando los linajes de un Juego, pero al mismo tiempo, una claridad en cómo la comunidad reconoce una línea discipular y la autoridad que tiene alguien que ha adquirido el grado de Maestro para hacer las modificaciones y reformas que considere pertinentes.

Ananías explica que su maestro no le enseñó esos siete juegos por separado, sino que se los enseñó ya mezclados, razón por la cual, intentando averiguar cuáles fueron exactamente esos siete juegos que el maestro Graciliano juntó, fue imposible tener una respuesta clara. Lo que pudimos hacer fue determinar los diferentes juegos (más de siete) que el Maestro Ananías dice que entraron en el Juego Español Reformado:

Diferentes Juegos que conformaron el Español Reformado

Notamos en esta gráfica la complejidad y riqueza del juego dominado por el Maestro Ananías, en la medida en que se nutre, según su explicación, de quince —o tal vez más— diferentes modalidades de juegos. Algunas informaciones sobre estos juegos fueron dadas por el Maestro Ananías: el Juego Español (sin reforma) es el que trajeron los maestros españoles y se diferencia de la Grima en cuanto en esta "los lances son dados al alumno por todas las partes del cuerpo"; el Juego Francés se jugaba con sable y vino de Francia cuando la Guerra de los Mil días; el Juego de Cuchillo cuenta que lo aprendió de unos señores que visitaron la vereda, "ahí los miré y comencé a meterle más cosas", dice el Maestro. Igualmente, el Juego de Sombra sin Amparo cuenta que lo aprendió de un señor Don Mauro, "lo miré y comencé a practicarlo".

Sin embargo, sería bastante difícil realizar un estudio comparado intentando analizar qué cosas fueron adoptadas de los juegos mencionados, en la medida en que sería necesario disponer de informaciones detalladas de cada uno de ellos. Sin embargo, el Maestro Ananías y sus discípulos destacan algunas características que singularizan su

juego. En primer lugar, cuando él dice que "en la Grima se ataca por todo el cuerpo", hace una distinción con el tipo de juego de la Esgrima Olímpica (deporte que la comunidad ha observado por televisión, en las competencias de los Juegos Olímpicos[48]), en particular a la practicada con florete y sable, en cuanto la Grima no se refiere a un juego en el que, buscando sumar puntos, se debe impactar con el arma en determinadas partes del cuerpo del adversario.[49]

Otra distinción, hecha por el propio Maestro Ananías, con respecto a aquel deporte olímpico, es que en él sólo se "entre y sale", dibujando un espacio alargado donde se desarrolla la contienda y donde los jugadores realizan un intenso movimiento de avanzar y retroceder. En la Grima, por el contrario, y de manera particular en el Español Reformado, se requiere de un espacio circular, donde los jugadores pueden saltar, ir al suelo, caer a los lados, rodar o defenderse acostado o sentado[50].

Espacio de Juego de la Esgrima Olímpica[51]

[48] Cuando inicié el trabajo de campo de esta investigación, en el año 2012, recientemente habían acontecido los Juegos Olímpicos de Londres.

[49] Es necesario aclarar en este punto que la Esgrima Olímpica distingue tres tipos de armas: florete, con la cual el área válida de tocado es el troco, excluyendo los miembros y la cabeza; sable, con el cual se considera blanco válido el torso, la cabeza y los brazos; y espada, que permite como área válida todo el cuerpo del tirador, incluidos indumentaria y equipamiento. (FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE ESGRIMA (F.I.E). **Reglamento Internacional para las Pruebas**. Disponible en: http://www.inder.cu/indernet/Provincias/hlg/documetos/textos/ESGRIMA/ESGRIMA.PDF)

[50] En este punto, el Maestro Porfirio explica: "En este Juego las mismas *cruzas* que se hacen parado se hacen sentado y acostado".

[51] Disponible en http://www.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2012/07/aerial-view-of-mens-gold-medal-sabre-match-580x326.jpg Acceso 27 de Julio de 2014.

Maestro Ananías en el Circo. Nótese el espacio de Juego de la Grima, la forma circular que dibujan las líneas grises en el suelo y las matas de caña alrededor.

Otra característica técnica importante, que está presente también en otros estilos de Grima, es una posición denominada "Caída en Cuarta" o "Cuatro Tendido", donde el jugador, para defenderse de un ataque de su enemigo, inclina completamente el cuerpo hacia un lado, en cuanto se protege con sus armas. Podemos notar este movimiento en las dos imágenes siguientes:

Alumnos del Maestro Ananías practicando *Caída en cuarta*. Nótese que en el entrenamiento realizado expuesto en la fotografía, por ser grupal, están todos ubicados en círculo, mirando hacia el centro. No

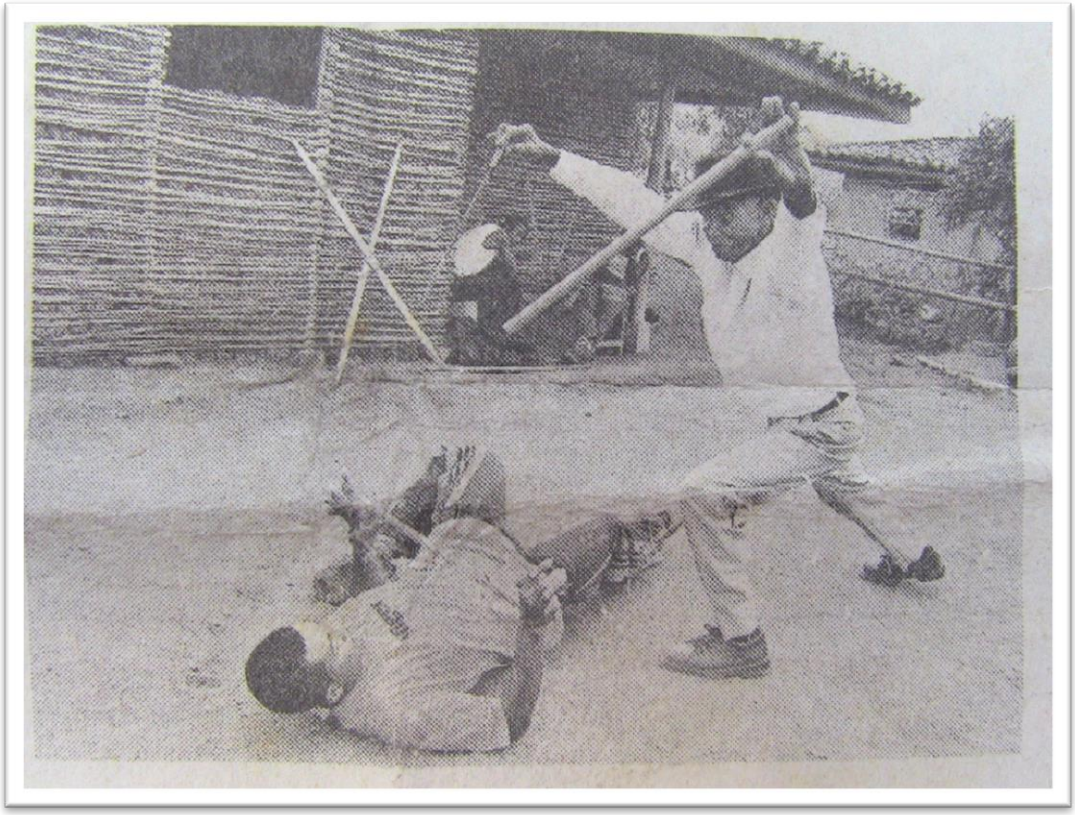
obstante, este movimiento en un duelo se realiza cayendo hacia un lado, es decir, saliendo de la línea de ataque del adversario.

Maestro de Puerto Tejada realizando una *caída en cuarta*.[52]

Podemos observar en estas fotografías que la *caída en cuarta*, constituye una poderosa forma de defensa, en cuanto el cuerpo, además de quedar cubierto por las dos armas, está saliendo de la línea de ataque del adversario, en un movimiento que busca sorprender a un contendor y posibilita realizar enseguida un ataque certero o huir del enemigo.

Las formas de defenderse acostado, sentado o saltando, pueden ser observadas en las siguientes imágenes y constituyen características exclusivas del estilo Español Reformado enseñado por el Maestro Ananías:

[52] Imagen disponible en: http://www.helenaproducciones.org/festival06_11.php Acceso 20 de mayo de 2014. Podemos creer que la foto corresponde al Maestro Luis Vidal. La incluimos aquí por la semejanza existente entre el juego de este maestro con el del Maestro Ananías.



Maestro Rogelio y Maestro Ananías. Nótese la posición del Maestro Rogelio en el suelo, haciendo su defensa con las dos armas y manteniendo con sus piernas y cabeza una posición activa que no se refiere a una derrota, sino a una posibilidad técnica o expresiva del juego o de un combate. Fotografía Diario *El Tiempo.* (NAVIA, 2004).

Maestro Ananías y Maestro Porfirio, durante un juego. El Maestro Ananías ha saltado por encima de su adversario y ha caído en posición de defensa, con las dos armas (machete y bordón) en su mano derecha. Igualmente, el Maestro Porfirio está en una posición que bien le permite realizar un ataque o, si lo quiere, huir de su adversario.

Es importante anotar que estas formas de *caer a tierra*, en este estilo de Español Reformado, no constituyen un error o falta de técnica en el movimiento, como tal vez podría ser pensado en otros estilos de Grima que privilegian una posición erguida de los dos contendores, sino que se refieren a poderosas formas de defensa y de otras posibilidades de ataque, que requieren, también, de un entrenamiento riguroso.

Otro elemento técnico y expresivo importante del juego enseñado por el Maestro Ananías son los saltos que se realizan evadiendo un ataque, como podemos en esta fotografía:

Daniela realizando un salto, como forma de defensa de un *lance* del Maestro Ananías durante un entrenamiento.

Pero, sin lugar a dudas, son las *cruzas*, que componen un estilo de Grima, uno de los principales elementos que ayudan a determinar las características particulares de cada juego. Este tema será abordado en los dos capítulos siguientes. No obstante, podemos resaltar una característica importante del Juego Español Reformado, en cuanto muestra, como veremos en el capítulo dedicado a cada una de las *cruzas* que lo componen, una estructura polirrítmica que se diferencia, por ejemplo del juego Granadino, enseñado y practicado por el Maestro Teófilo Arboleda del municipio de Suárez. Según es observado en video expuesto por Caicedo (2013), todas las cruzas practicadas en este estilo de Grima tienen una estructura binaria, en cuanto se realiza un

ataque por la izquierda y otro por la derecha o uno arriba y otro abajo. Es decir, en términos musicales, todas las *cruzas* del juego Granadino, según lo observado en el video, tienen dos tiempos (o *lances*). Por el contrario, como es posible ver en páginas siguientes de este trabajo, en las *cruzas* enseñadas por el Maestro Ananías encontramos una variedad rítmica, que puede ser observado en el hecho de que hay cruzas de dos, tres, seis y ocho lances.

Resalto este carácter rítmico de las *cruzas* porque dentro del entrenamiento ellas se realizan como ejercicios que se repiten varias veces, lo que marca un elemento cíclico en el movimiento. La riqueza expresiva y técnica del Juego enseñado por el Maestro Ananías, en este aspecto, radica en que él se nutre de combinaciones rítmicas diferentes. Estos, durante una presentación, constituyen importantes elementos para la ejecución del juego, así, como un entrenamiento riguroso que capacita al grimista en diversas combinaciones de movimientos que pueden ser utilizados en una contienda real, dándole versatilidad y dinamismo para reaccionar a los diversos ataques de un adversario.

Esta última observación nos lleva, finalmente, a una característica relevante sobre el Juego del Maestro Ananías y sus discípulos y la manera como es vivido en su comunidad: él ofrece dos vías de acción; puede ser utilizado tanto para "defensa personal" como para presentaciones públicas. Los mismos practicantes de Grima de las veredas donde realizamos esta investigación resaltan la expresividad del juego que practican y recalcan que es un juego llamativo, con mucho éxito en las presentaciones que realizan.

Pudimos notar este asunto, también, en una conversa con el Maestro Héctor Helías Sandoval de Puerto Tejada, en la que enfatizaba que su escuela se dedica a enseñar la Esgrima con Machete y bordón "tal como ella es". El Maestro Sandoval en sus palabras está resaltando la aplicación marcial de este arte; es decir que la Grima "no es para teatro, que se *utilice* en el teatro, es diferente". Un alumno debe entrenarse con el estricto rigor que lo capacite para "defenderse" o "agredir".

La observación, aparentemente sutil, sobre el enfoque dado al entrenamiento de la Grima y la "adaptación" o su forma de incluirla en puestas escénicas, contrasta, sin embargo, con la manera como es vivida y enseñada la Grima por el Maestro Ananías. Para este último, el entrenamiento se realiza tanto para una utilización marcial como

para una exhibición artística; es decir, sus alumnos son entrenados en ambas direcciones: práctica artística y defensa personal.

Sería muy interesante, en una futura investigación, comparar la Grima enseñada por el Maestro Ananías con la Esgrima Teatral, en cuanto esta también se transmite por una orden discipular y plantea interesantes interrogantes en términos del régimen de representación que rigen ambas prácticas. Sabemos que aquel que se entrena en el manejo de armas en el ámbito teatral requiere de un inmenso rigor técnico; no obstante, tal vez un ejército desconfíe de llevar un equipo de actores o cómicos a las filas de batalla, por más éxito que hayan tenido en los duelos de un espectáculo teatral. No ocurre tal cosa en Mazamorrero y San Francisco: son guerreros y "actores" *al mismo tiempo*. En todo momento el Maestro está resaltando la importancia de aprender bien el juego, tanto para cautivar a un público, como para saberse defender.

Este asunto plantea un serio interrogante sobre qué es *representación* en estas comunidades, puesto que en sus "espectáculos" no están "representando" un guerrero, sino que ellos tienen "una doble naturaleza", la de guerreros y artistas. Sus presentaciones, así como los relatos del Maestro Porfirio enfrentando al policía o la participación de los hombres caucanos que viajaron a la Guerra con el Perú, podrían ser pensados en esos términos: ¿Qué es lo que entendemos por "verdad en la escena"? ¿Hasta qué punto es posible hacer una distinción entre "vida real" y "juego"?

Igualmente, merecería una distinción entre lo que se considera un "combate teatral", en cuanto normalmente se refiere a una coreografía o pasos previamente acordados y con un desenlace, igualmente, predeterminado. La Grima que enseña el Maestro Ananías, difiere aquí en que no existe coreografía, sino códigos, pequeñas estructuras, formas de atacar y de defender que se van mezclando en un ejercicio improvisado, que no tiene un fin o desenlace pensado con anticipación. ¿Cómo "llevar" tal estructura al teatro? Lo más cercano en las expresiones artísticas, que involucran un proceso creativo "en tiempo real" frente al público, es el *jazz*, donde encontramos improvisaciones sobre acordes o ritmos que se han considerado previamente. Se conocen los acordes, las formas de los temas, la base rítmica, pero el artista se enfrenta a un juego abierto, desconocido.

¿Qué es una Cruza?

Durante el proceso formativo de un grimista existen muchos conocimientos, técnicas, ejercicios que debe aprender para tornarse un maestro. Conversando los Maestros Ananías Caniquí y Armando Collazos[53], quien es profesor de Aikido y Tai Chi, y a través del cual pudimos conocer al Maestro Ananías en nuestra formación como actores en la Universidad del Valle, concordaban en que tanto en la Grima como en las artes marciales japonesas eran necesarios muchos años para adquirir un "dominio" del arte.

> Yo alguna vez le pregunté a uno de mis maestros de artes marciales, cuando yo empecé la práctica muy joven: "Maestro, ¿cuánto tiempo necesito yo practicar para realmente aprender a defenderme con este arte marcial?". El me respondió: "para usted tener un nivel aceptable y poder aplicar eso a la defensa personal usted necesita mínimo quince años de práctica, pero si usted practica quince años este arte, usted no se va a querer defender de nadie". Entonces me dejó… ¿cómo así? ¿ya sé el arte pa' no defenderme de nada? Él también me decía, cuando uno le preguntaba: bueno, voy empezar a trabajar y cuánto dura —uno normalmente con la ansiedad de saber en cuánto tiempo aprende— entonces cuánto tiempo demora el curso básico? Y él decía, "el curso básico dura veinte años". (Maestro Armando Collazos).

A esta declaración del Maestro Armando, el Maestro Ananías respondió:

> También yo tenía el mismo tema que dice él [Maestro Armando]. Yo le preguntaba a mi maestro, "Profesor Graciliano, ¿cuántos años, por qué tanto tiempo pa' yo aprender a jugar así como mi hermano Pachito?". Y él me decía, "vea, su hermano Pachito hace más de doce años que le está haciendo a esto y nos falta todavía". ¡Uy caramba! me puso, bueno, como dice el profesor Armando, ahí uno como que acaba bastante entendimiento. ¿Hace más de doce años? ¿Y entonces será que yo me aguanto todo eso? Más sin embargo, yo le hago, yo le hago.

Cuando emprendí la idea de viajar a Mazamorrero a aprender con el Maestro Ananías, sabía que durante el tiempo del trabajo de campo, de ninguna manera podría pretender adquirir un "dominio completo" del juego. Pero, realmente, llegué con la iniciativa de tener una formación "básica". Lo que no sabía era, como exponen estos dos maestros, que "él curso básico" dura una buena cantidad de años. Enfrentándome a la alta dificultad técnica exigida por el Juego y a una serie de elementos conceptuales, culturales, que he ido tratando durante esta disertación, y considerando el periodo restringido del tiempo de la investigación, me enfoqué, como alumno del Maestro

[53] Conversación con el Maestro Ananías en Cali, durante la realización de Taller de Grima en el Dojo Udegi. Diciembre 15 de 2013.

Ananías, en poder entender, aunque fuera de una manera todavía superficial, cuál era el conjunto de *cruzas* que componen el Juego.

Noté inicialmente, que a veces el Maestro hablaba de dieciséis *cruzas*, otras veces de quince. Parecía, incluso, que los alumnos que llevaban varios años estudiando con el Maestro no conocían la totalidad de estas *cruzas* que el Maestro mencionaba. Me pregunté, entonces ¿sería demasiado iluso de mi parte pretender conocer cuáles eran esas *cruzas* en unos cuantos meses?

No obstante, lo que el proceso como alumno me mostró, no fue sólo un interrogante por conocer las *cruzas* del Juego del Maestro Ananías, sino por entender qué es en sí una *cruza*. ¿Cuál es la diferencia entre una *cruza* y una "parada" (otro de los términos usuales en el Juego)? ¿Qué es lo que establece que a determinado movimiento se le llame una *cruza*?

Tuve, inicialmente, una grande confusión producida por la lectura de un artículo publicado en un importante diario de circulación nacional sobre la escuela de Grima del Maestro Ananías. En dicho artículo su autor referenciaba unas palabras del Maestro Ananías en que decía:

> Caniquí retoma la conversación. Explica que el machete tiene unas 60 paradas básicas y otras 30 de difícil ejecución y que pueden resultar peligrosas si no se realizan con precisión. Y menciona algunas: Tenemos la parada del águila, de pabellón entero, la del bastón, la del desbaratado... existe la parada del haragán, la del campesino, la del patojo... (NAVIA, 2004).

Siguiendo esta información de Navia, pensé que la suma de las "60 paradas básicas" y las otras "30 de difícil ejecución" daría, entonces, 90 paradas y que ellas constituirían la totalidad del Juego. Es decir, que el juego podría ser "sistematizado" o "conformado" en 90 paradas. Sabía que como alumno del Maestro en el tiempo de la investigación no iba a conseguir conocer las 90 paradas, pero imaginaba que la formación de un grimista era un proceso en el cual iba "sumando movimientos" hasta llegar al conocimiento de esas 90 paradas.

En una clase en El Circo, el Maestro me habló de una parada que se llama los Ochenta Lances. Esa parada reúne, como su nombre lo indica ochenta movimientos. Le conté al Maestro sobre la referencia de Navia y las 90 paradas. El Maestro me respondió: "Ah sí, 80 más diez son 90", lo que me dejó aún más confundido. ¿Cuáles eran esas diez que se sumarían? ¿La "cuenta" que podía deducir en la explicación de Navia, no era de 60+30? ¿Ahora ya no era 60+30, sino 80+10?

Posteriormente entendí, respecto a la cantidad de *cruzas*, que en su totalidad son dieciséis, quince que le enseñó su maestro y una que él creó. También conocí que cada una de ellas tenía dos, tres, cuatro, seis u ocho *lances* (movimientos de ataque o defensa). No obstante, seguía obsesionado con aquella cuenta que sumaba "90 paradas" e intentaba realizar multiplicaciones y sumas para que de las 16 cruzas y sus respectivas *cruzas* pudiera llegar a "90 lances", pero la cuenta nunca la pude realizar.

Mis errores eran dos: el primero, intentar entender en "mi matemática" una cuenta que me ordenara "la totalidad del Juego". El segundo error era estar confundiendo los términos: *lance*, *cruza* y *parada*. En el primer aspecto, es necesario decir que no existe una "totalidad del juego" en los términos de un determinado número de movimientos que puedan ser "sistematizados" en una lista. El juego, si bien está estructurado a partir de esas dieciséis *cruzas*, que veremos más adelante, siempre está "abierto" a que un Maestro añada "alguito", como dice el Maestro Porfirio. Además, existen innumerables variaciones sobre esos movimientos y formas de relacionar unos con otros, como tejiendo, cruzando, mezclando. También es cierto, que conocer las dieciséis *cruzas* no es la finalidad de la formación, pues el Maestro explica que "hay más cosas más allá" o que "lo mejor del juego está más atrás". [54]

Debemos también diferenciar un *lance* y una *cruza*. Una *cruza* está compuesta por varios *lances*. Es decir, un ataque a la cabeza es un *lance*, como también lo es un ataque a las piernas o al pecho. Pero una *cruza* está compuesta por varios de estos movimientos, es decir varios *lances*. Algunas *cruzas* contienen *lances* que se ejecutan primero por el perfil izquierdo y luego por el derecho, o sea, queriendo abatir al adversario o defenderse de él por un costado y después por el otro; pero también hay *cruzas* en las que se realizan combinaciones que incluyen ataques hacia diferentes partes del cuerpo (arriba y abajo).

La diferencia entre *cruza* y *parada* es un poco más difícil de comprender. Me atrevo a decir, que, a mi entender, hay determinados movimientos llamados como "parada" que difícilmente difieren de lo que es denominado como cruza. El ejemplo más concreto sobre este caso lo podemos notar en el caso siguiente:

[54] El Maestro usa la expresión "más atrás" como queriendo decir "en el fondo", "en lo último".

Maestro Porfirio y Maestro Ananías realizando una *parada*.

En este movimiento, que el Maestro Ananías distingue como una *parada*, se realiza un primer *lance* por la izquierda, como muestra la fotografía, y un segundo lance por el costado opuesto, la derecha. Si entendemos que una *cruza* es una combinación de varios lances, ¿por qué este movimiento recibe el nombre de "parada" y no de "cruza"? La validez de la pregunta podría sustentarse también en el hecho de que este mismo "movimiento" fue observado en un estilo de Grima denominado Granadino, enseñado por el Maestro Teófilo Arboleda, en el municipio de Suárez (Cauca), de acuerdo con investigación realizada por Alhena Caicedo (2013[55]). En un video expuesto por esta investigadora, notamos que este movimiento en dicha comunidad y en dicho estilo de Grima recibe el nombre de "Cruza", concretamente, "Cruza Número Once". ¿Por qué allá se denomina "cruza" y en Mazamorrero "parada"?

La respuesta parece ser, básicamente, que dentro de las *cruzas* enseñadas por el Maestro Graciliano al Maestro Ananías, no estaba este "movimiento", lo que no significa que el Maestro no lo sepa hacer, sino que no hace parte de "las dieciséis cruzas del juego". Dicho de otro modo, un Maestro de Grima domina muchos más movimientos que aquellos que están en "las cruzas".

[55] Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=TowYPGjTGQE. Acceso en 23 de mayo de 2014. Minuto 13:55.

Una de las personas que más me ayudó a distinguir una *cruza* de una *parada*, en el juego enseñado por el Maestro Ananías, fue su hijo, Joseir Caniquí, también maestro de Grima. Él me explicó que una Parada es, como su nombre lo indica, una "parada", es decir, un momento de reposo, que allí se detiene el movimiento, en cuanto una *cruza* es esencialmente "movimiento", ella no se detiene. Este mismo maestro, que es también cantante y compositor, me explicó que una *cruza* es, como en la música, un acorde. Me puso el ejemplo de un acorde de LA Menor, que es compuesto por las notas LA, DO y MI. Y lo comparó con un acorde de RE Menor, que es compuesto por las notas RE, FA y LA. Notamos que tanto en el acorde RE como en el acorde de LA, se repite la nota LA; sin embargo, son acordes diferentes y la función que tiene la nota LA, en cada uno de ellos es, consustancialmente, diferente. En el caso del acorde de LA, es la nota base del acorde (tónica), en cuanto en el acorde de RE, es su quinta nota, o, en términos musicales, tiene una función de "dominante". Esto sirve para explicar que el entrenamiento o formación de un Grimista, en la opinión de este maestro no equivale a la enseñanza de "notas sueltas" sino a la enseñanza de "acordes", es decir, **"formas de combinar movimientos".**

Esta conclusión merece ser resaltada como uno de los aspectos técnicos y estilísticos más importante en el Juego de la Grima. La formación de un grimista, en este aspecto, no consiste, como yo creí inicialmente, en una serie de "movimientos" (o "notas sueltas") que se van sumando. Lo que es realmente fundamental es aprender la manera como se pueden "tejer" o "combinar" dichos movimientos. La agilidad desarrollada en este tipo de entrenamiento permite que a la hora de una presentación los dos jugadores tengan interiorizados diferentes maneras como pueden ir "enlazando" unos movimientos con otros. Tal aspecto, permite, entre otras cosas, que el juego entre ambos contendores, que no obedece de ninguna manera a una "coreografía" o "tiros acordados", pueda ser realizado de manera fluida.

Siguiendo la analogía musical, podemos entender que este tipo de entrenamiento equivale a un instrumentista que se ejercita no en la ejecución de sonidos aislados (notas sueltas), sino en la realización de escalas y estudios; es decir, determinadas combinaciones y progresiones de sonidos. El aspecto "improvisado" del Juego de la Grima, debe ser, igualmente, comparado al entrenamiento de un músico de *jazz*, que tiene un dominio de la forma y estructura del tema en el que va a improvisar. Es decir, dicha improvisación no se da sin un dominio de la secuencia de acordes que

componen el tema musical y la conciencia de cuáles son las notas o escalas que se pueden utilizar en cada uno de estos acordes, en el desarrollo de la pieza.

Por otro lado, merece la pena exponer una clase recibida con el Maestro Rogelio, hermano del Maestro Porfirio, en la que explicaba que el nombre de *cruzas*, se debe a que ellas "se cruzan entre sí". Para explicar este asunto, realizó una dinámica con la Cruza Número Uno, que recibe el nombre de "TIJERA". Esta *cruza* está compuesta por tres *lances* (tal como se muestra en el siguiente capítulo, "Las Cruzas del Español Reformado"). El primer *lance* es hacia la cabeza del adversario, el segundo es un ataque hacia los pies por la derecha y el tercero, también a los pies, por la izquierda. El Maestro Rogelio en su clase, no obstante, nos propuso hacer, además de esta propuesta básica, las siguientes combinaciones:

a. Un *lance* arriba y dos *tiros transversales* abajo (como en la Cruza "Transversales hacia abajo"[56]).
b. Un *lance* arriba y dos *lances* abajo con los palos juntos (como en la Cruza "Ángulos hacia abajo"[57]).

Es decir, el Maestro estaba "mezclando" o "cruzando" movimientos pertenecientes a *cruzas* diferentes.

Podemos notar, de esta forma, que un buen grimista está altamente entrenado en aprender a defenderse de diferentes tipos de combinaciones de ataques realizados por un contendor y de sorprender a este con movimientos rápidos e inesperados. Por otro lado, el aprendizaje de las *cruzas* le asegura al jugador una alta capacidad técnica que le permitirá enfrentar una presentación frente a un público con gran libertad. La realización del juego, aún en su carácter "improvisado", se sustenta en un arduo y riguroso entrenamiento sobre múltiples combinaciones de movimientos.

[56] Informaciones más detalladas de esta Cruza y este tipo de *lances* se encuentran en el siguiente capítulo ("Las Cruzas del Español Reformado").
[57] Ibídem.

Las Cruzas del Español Reformado

El presente capítulo presenta, por medio de imágenes comentadas, las dieciséis *cruzas* que componen el Juego Español Reformado, que domina el Maestro Ananías. Ellas constituyen el eje central del aprendizaje de un grimista y de la forma como el juego es transmitido. Sin embargo, no pretendo en modo alguno, conformar un "manual" o instructivo sobre el juego. Existen cantidad de detalles y sutilezas que escapan a la posibilidad de ser registradas claramente por un documento escrito e incluso fotográfico. Como podemos constatar en otros trabajos investigativos sobre la Grima, las Cartillas que los antiguos Maestros elaboraban para sus discípulos eran dadas solamente cuando el alumno terminaba su formación, es decir, constituían su diploma de graduación. Ellas no eran dadas *a priori* sino *a posteriori* de su formación como grimista. Ellas tenían una función tanto simbólica de determinar que aquel que la poseía era un maestro de Grima como una función nemotécnica; es decir, ella le ayudaba a recordar su arte en caso de olvidar algún elemento o de existir alguna confusión en cómo debía enseñarlo.

La información suministrada en este capítulo se respalda en el proceso que como estudiante viví durante el trabajo de campo en Mazamorrero y San Francisco y en varios encuentros personales con el Maestro Ananías en los cuales compartió conmigo, paso a paso, las dieciséis cruzas. El Maestro, incluso, manifestaba que dicho material podría ayudarle a él mismo al momento de dar una clase. En otras ocasiones manifestó frente a algunos observadores de las clases que me estaba dando: "aquí estamos escribiendo un libro".

El material fotográfico no es homogéneo, porque corresponde a diferentes momentos y circunstancias durante el trabajo de campo. La mayoría de las fotografías, en las que el Maestro está solo, corresponden a una clase personal en la que el Maestro me autorizó fotografiarlo y grabarlo directamente explicando las Cruzas, el 5 de diciembre de 2013. Otras corresponden a clases personales en las que estoy interactuando con él y otras a clases y entrenamientos que observé de sus alumnos en Mazamorrero. De tal forma, en varias de ellas, más que pretender una perfección técnica, la intención es mostrar cómo las Cruzas se organizan, desenvuelven y aparecen en momentos de ejecución del juego. La referencia a la fecha de 5 de diciembre de 2013, la realizo también porque en otras ocasiones que el Maestro me enseñó *Las Cruzas* varió el

orden de algunas de ellas. No me es posible determinar si este hecho se debió a algún detalle de memoria, alguna estrategia que pretendiera en determinado momento realizar un tipo de orden, alguna “malicia” de un sabio profesor o, simplemente, porque no existe un “orden rígido”. Acato, de todas formas, el orden dado en aquella clase, porque es la única grabación completa y con mayor claridad que pude hacer en un día que el Maestro se diera a la tarea de explicar, paso a paso, la totalidad de las cruzas.

PRIMERA CRUZA: **TIJERA**

Gema y el Contramaestro Edwer en "posición de Tijera".

Esta Cruza contiene **tres lances**. El Primer lance hacia arriba (un tiro muerto a la cabeza), como muestra la fotografía superior. Nótese en dicha imagen la forma de los compases en el movimiento de ataque y el movimiento de defensa. El segundo lance es un tiro recto abajo por la derecha, y el tercer lance un tiro recto abajo por la izquierda.

Segundo Lance: tiro recto abajo a la derecha

Tercer Lance: tiro recto abajo a la izquierda

Es importante notar que en el segundo y tercer lance la forma de ataque y defensa es igual para los dos jugadores. También se debe destacar que en esta cruza el compás (palo) con el que no se está atacando debe quedar sobre el hombro.

SEGUNDA CRUZA: **EL NÚMERO UNO**

Junto al Maestro Ananías en el Circo.

Esta Cruza contiene **dos lances** abajo (tajo), primero con derecha y luego con izquierda, cambiando de cuadro, según vemos, también en las siguientes fotografías:

Primer Lance: Tiro recto abajo a la derecha.

Segundo Lance: Tiro recto abajo a la izquierda.

Observación importante: Nótese la posición sobre la parte superior del antebrazo del compás con el que no se está atacando o defendiendo.

TERCERA CRUZA: **EL NÚMERO DOS**

Junto al Maestro Ananías en el Circo.

Esta Cruza contiene **dos lances** arriba (tiro recto a la cabeza), primero por la derecha y luego por la izquierda, cambiando de cuadro. Obsérvese la posición del compás (bordón) en la defensa debe quedar en una forma horizontal y cerca de la cabeza. El otro compás va en el hombro. Es también importante resaltar la forma como se realiza el ataque, que se explica como "enlazando la cabeza" (pasando el compás por detrás de la cabeza), como muestra las siguientes imágenes:

Forma de realizar el ataque "enlazando la cabeza".

CUARTA CRUZA: **LA MANCA**

Maestro Ananías en el Circo.

Esta Cruza contiene **dos estocadas** al pecho, primero con derecha y luego con izquierda, cambiando de cuadro.

Primer Lance: Una estocada al pecho con la mano derecha.

Segundo Lance: Una estocada al pecho con la mano izquierda. (Cambiando de cuadro).

QUINTA CRUZA: **BALANZA**

Primer Lance: Las dos armas hacia la derecha arriba.

Esta Cruza contiene **tres lances**. El primer lance, que corresponde a la fotografía superior, se realiza arriba, por la derecha. El segundo lance se realiza arriba con la izquierda arriba y el Tercer lance con la derecha abajo (siempre cambiando de cuadro). En esta cruza el movimiento de ataque y defensa es igual. Nótese que las dos armas van juntas, como se muestra en las imágenes.

Segundo Lance: Armas juntas arriba, hacia la izquierda.

Tercer Lance: Armas juntas abajo, hacia la derecha.

SEXTA CRUZA: **MEDIO PABELLÓN**

Primer Lance: Un tiro recto arriba.

Esta Cruza contiene **dos lances**. Un tiro hacia arriba por la derecha y una estocada abajo con la izquierda. Nótese en el primer lance la posición sobre la cintura del compás que no está atacando o defendiendo. También en el segundo lance se debe notar la posición sobre el hombro.

Segundo Lance: Una estocada abajo.

SÉPTIMA CRUZA: **TRANSVERSALES HACIA ABAJO**

Primer Lance: un tiro transversal hacia abajo por la derecha. En la foto: Wilder y Edwer.

Esta Cruza contiene **dos lances.** Ambos se realizan hacia abajo, el primero a la derecha y segundo a la izquierda. Es considerada una cruza "mañosa", pues tiene como característica especial que en la realización del lance, la mano hace un giro por atrás de la cabeza, "enlazando la cabeza[58]", como fue mostrado en la Tercera Cruza (El Número Dos). Nótese que en la foto superior los compases están haciendo contacto por su parte externa, razón por la cual se distingue un tiro transversal (que viene de adentro hacia fuera). El movimiento completo del "tiro transversal" es el siguiente:

[58] También es utilizada la expresión "envolviendo la cabeza".

OCTAVA CRUZA: **TRANSVERSALES HACIA ARRIBA**

Primer Lance: tiro transversal arriba.

Esta Cruza contiene **dos lances** hacia arriba. El primero se realiza con la mano derecha y el segundo con la izquierda. En los lances se realiza el mismo movimiento de "enlazar la cabeza", mostrado en las Cruzas "El Número Dos" y "Transversales hacia abajo".

NOVENA CRUZA: **PABELLÓN ENTERO**

Junto al Maestro Ananías en el Circo.

Esta Cruza contiene **dos lances**. El **primer lance se realiza por la derecha y el segundo lance por la izquierda,** como se muestra en la fotografía. Para cambiar al segundo lance se invierten las posiciones de los brazos, el que está arriba baja y el que está abajo sube.

DÉCIMA CRUZA: **POSICIÓN DE BOLILLO**

Primer Lance: arriba a la derecha.

Esta Cruza contiene **dos lances.** Ambos se realizan hacia arriba y en ellos los compases son agarrados con una sola mano, como muestra la fotografía. El primer lance se realiza a la derecha y el segundo a la izquierda. Nótese que la mano que no está agarrando las armas queda escondida atrás del cuerpo.

Segundo Lance: arriba a la izquierda.

ONCEAVA CRUZA: **ÁNGULOS HACIA ABAJO**

Esta Cruza contiene **dos Lances**. El primer lance es una estocada abajo a la derecha con los dos compases al tiempo (las dos manos) y el segundo lance igual, a la izquierda.

MOVIMIENTO "ANGULOS HACIA ABAJO"

Posición Inicial. Pierna izquierda al frente.

Primer Lance: Una estocada a la derecha entrando con "el cuadro" (pierna derecha).

Recoge los compases a la altura del pecho

Vuelve a la posición inicial, pero con la pierna derecha al frente.

Para el **Segundo Lance** se realiza el mismo movimiento expuesto en estas fotografías, entrando con la pierna izquierda (colocando la pierna izquierda al frente).

DOCEAVA CRUZA: **ÁNGULOS HACIA ARRIBA.**

Primer Lance: Armas cruzadas a la altura del pecho. La pierna derecha va adelante.

Esta Cruza contiene **dos lances**. En el primer lance se coloca "el cuadro" por la derecha (pierna derecha al frente) y en el segundo se cambia el cuadro a la izquierda. Nótese que la posición de las armas es idéntica a la posición de "La Manca" (Cuarta Cruza), pero difiere en que en esta cruza no tiene movimiento de manos o ataque con las armas[59], solamente desplazamiento de los pies.

Segundo Lance: Armas cruzadas a la altura del pecho. La pierna izquierda al frente.

[59] El Maestro Ananías explica que el movimiento de los brazos en esta Cruza corresponde a una etapa "avanzada" en el aprendizaje.

TRECEAVA CRUZA: **POSICIÓN DE BANDERA**

Posición Inicial de "Posición de Bandera"

Esta Cruza contiene **seis lances**. El Primer lance arriba por la derecha, el segundo arriba por la izquierda, el tercero abajo por la derecha, el cuarto abajo por la izquierda. El quinto lance se realiza arriba, hacia la cabeza, y el sexto consiste en una estocada abajo. Nótese que en esta Cruza, si bien se realizan todos los ataques con las dos armas al tiempo, difiere, en este aspecto, de la "Posición de Bolillo", en que ellas no están en una sola mano, sino que cada mano lleva una arma.

Primer Lance: Arriba a la derecha.

Segundo Lance: Arriba a la izquierda.

Tercer Lance: Abajo a la derecha.

Cuarto Lance: Abajo a la izquierda.

Quinto Lance: Arriba a la cabeza. La forma de defensa en este lance es realizada como en la posición de "Tijera" (Primera Cruza).

Sexto Lance: Una estocada abajo.

CATORCEAVA CRUZA: **RONDA DE MALICIA**

Esta Cruza contiene **dos lances**. Esta Cruza tiene como característica particular que los dos jugadores caminan en círculo en cuanto los compases están en contacto, tal como muestra la fotografía superior. En el primer lance los jugadores caminan en círculo hacia la derecha,, en cuanto mantienen un contacto con las armas de su mano izquierda (fotografía superior). Luego, con la misma mano que sostiene la arma que está en contacto con la del adversario (izquierda) se realiza un tiro transversal hacia abajo. Para realizar el segundo lance, inmediatamente después del primer tiro transversal, se coloca el otro compás de la mano que no realizó el lance (derecha) y se camina hacia la izquierda y luego se ejecuta un tiro transversal hacia abajo con la misma mano (derecha). Es decir, en el segundo lance se realiza la misma dinámica que el primero, pero hacia el lado contrario.

La siguiente secuencia de fotografías puede ayudar a comprender estos movimientos:

Segundo Lance: Se camina en círculo hacia la izquierda (manteniendo, con la mano derecha, un contacto con el arma del adversario) y luego ambos jugadores ejecutan, al tiempo, un tiro transversal abajo (con la mano derecha).

Primer Lance: Se camina en círculo hacia la derecha (manteniendo, con la mano izquierda, un contacto con el arma del adversario) y luego ambos jugadores ejecutan, al tiempo, un tiro transversal abajo (con la mano izquierda).

QUINCEAVA CRUZA: **LOS OCHO TIROS**

Primer Lance: Tiro recto arriba con la mano derecha. Nótese que las armas están en contacto por el borde interno. En la foto: Edwer y Daniela.

Esta Cruza contiene ocho tiros. Los cuatro primeros tiros se realizan arriba y los otros cuatro se realizan abajo. El primero lance, como muestra la fotografía superior, se realiza arriba con la derecha mano derecha. El segundo lance es un tiro trasversal con la misma mano (derecha), sin cambiar de cuadro (conservando la pierna derecha al frente). Para el tercer lance cambia de cuadro (pierna izquierda al frente) y ejecuta un ataque arriba con la mano izquierda. El cuarto lance es un tiro transversal arriba, con la mano izquierda, conservando el cuadro. Para el quinto lance cambia de cuadro, y realiza un tiro recto abajo con la mano derecha. El sexto lance consiste en un tiro transversal, también con la mano derecha, sin cambiar de cuadro. Para el séptimo lance cambia de cuadro y realiza un tiro recto abajo con la mano izquierda y en el octavo lance, ejecuta un tiro transversal, también con la izquierda, sin cambiar de cuadro.

Segundo Lance: Tiro transversal arriba también con la mano derecha. Nótese que las armas están en contacto por el borde externo.

Tercer Lance: Tiro recto arriba con la mano izquierda. (Armas en contacto por el borde interno)

Cuarto Lance: Tiro transversal arriba. (Armas en contacto por el borde externo)

Quinto Lance: Tajo con la mano derecha.

Sexto Lance: Transversal abajo con la mano derecha.

Séptimo Lance: Tajo con la mano izquierda.

Octavo Lance: Tiro transversal abajo con la mano izquierda.

DIECISEISAVA CRUZA: **SALTOS ARRIBA Y ABAJO**

Maestro Ananías y Wilder, durante una clase.

Esta Cruza contiene **dos lances**. Esta Cruza ha sido "añadida" por el Maestro Ananías, a las quince que recibió de su Maestro Graciliano Balanta. Esta Cruza se realiza mientras todo el grupo va caminando o trotando en círculo, como muestra la fotografía superior, y al momento de encontrarse con el Maestro, los alumnos deben pasar, saltando y/o agachándose, sin dejarse tocar por ninguno de los dos compases. La posición de las armas en esta Cruza es, como indica la fotografía, un compás arriba y otro abajo, en posición horizontal, de modo que obstaculicen o sirvan de amenaza a los jugadores. En ocasiones el maestro "amenaza" con un sólo compás, pero al momento de que el alumno ha realizado su salto o se agacha, "lo sorprende" con la otra arma, obligándolo a "doblarse hacia atrás" (como el movimiento que realiza Wilder en la fotografía) o a realizar un rollo hacia delante. El primer lance se ejecuta mientras el grupo camina en círculo hacia la derecha, y el segundo lance, devolviéndose, mientras el grupo camina hacia la izquierda.

El Juego y su Contraparte

Maestro Ananías y Maestro Porfirio

Sinonimia y homonimia

La Grima es llamada, por parte de maestros y practicantes, como un *juego*, un *arte*, un *deporte* o una *cultura*. Escuchamos, así, constantes referencias del Maestro Ananías de la diversidad de terminología para definir la Grima: "El Maestro Graciliano me entregó el arte", "el Juego del Maestro Graciliano", "Ananías explote ese arte (le dijo su maestro)", "este juego es muy largo", "este arte es duro", "Juego abierto", "enseñar el arte", "no se puede quitar ni añadir nada al arte", "practicar el deporte", "nuestro deporte", "la cultura de la Grima", "es una cultura tan bella", "que nuestra cultura no se nos vaya a perder", "eso enseña nuestra cultura o sea deporte Grima".

Tal vez las expresiones "deporte" y "cultura" sean formas más recientes de referirse a la Grima. Colocamos este punto porque notamos que la expresión "deporte"

es encontrada de forma mayoritaria en los jóvenes practicantes. Y porque las personas de mayor edad con las que conversamos utilizan con mayor frecuencia las expresiones "arte" o "juego". También anotamos esto, porque en la actualidad existe en estas comunidades una discusión sobre si la Grima debe ser proyectada como un deporte o como una expresión cultural. Dicha discusión está relacionada con las posibilidades de opción laboral y de continuidad que maestros y jóvenes ven a la práctica, de cara a unas circunstancias que exigen nuevas estrategias para que su práctica no desaparezca: por un lado, enseñarlo como un deporte que pueda ser impartido en escuelas y gimnasios, así como realizar competencias en eventos nacionales e internacionales; por otro lado, ser difundido como una expresión cultural propia de su comunidad, del departamento del Cauca y de una ancestralidad afrocolombiana.

Cada una de estas cuatro expresiones mencionadas, exigiría un estudio riguroso sobre las implicaciones que tienen tanto como sinónimos como las relaciones que podrían suscitar otras prácticas expresivas o campos del caber. Llama la atención, por ejemplo, la sinonimia entre arte y juego que conllevaría unas consideraciones estéticas y epistemológicas bastante atrayentes. Por otro lado, se hace urgente una discusión sobre cómo este tipo de formas expresivas, oriundas de comunidades indígenas, afrocolombianas o campesinas, pueden ser transmitidas, cultivadas o proyectadas por sus propias comunidades en los marcos de las políticas culturales hegemónicas de un país que de tal forma se vislumbra poco pluralista y multicultural (como reza en su Constitución). Es decir, cómo comunidades campesinas, afrodescendientes (y podríamos incluir también aquí los grupos indígenas) intentan mantener vivas sus tradiciones sin tener apoyo alguno del Estado, así como intentan lidiar con conceptos colocados por políticas que separan de forma contundente deporte y cultura, y que incluso obligan a "encuadrarse" en determinado campo artístico (tener que definir si es danza, teatro o música, por ejemplo) o cultural (no es un arte sino una "expresión cultural" de un grupo étnico).

Con estas consideraciones de antemano, vamos a privilegiar, en el ámbito de la presente investigación, la noción de *juego*, por ser una de las más encontradas en la comunidad y por las implicaciones que frecuentemente hacemos con la pedagogía y – en nuestro caso particular– con el teatro. No obstante, no nos interesa indagar la relación que pueda existir entre las nociones de juego, arte, deporte y cultura (al menos no como estos conceptos son utilizados en el pensamiento occidental) sino que, siguiendo el

procedimiento metodológico planteado por Eduardo Viveiros de Castro, que nos alerta sobre el cuidado que debemos tener con los homónimos que encontramos entre nuestra cultura y aquella que es "objeto" de estudio:

> No son los sinónimos que deben ser conjugados, sino los homónimos que deben ser separados. Las "palabras" cambian, pero las cosas son las mismas. Para los indígenas, es la naturaleza que cambia, como si tuviésemos un mundo donde todos hablasen la misma lengua pero para referirse a cosas completamente diferentes, mientras que nosotros tenderíamos más bien a imaginar que todos hablamos lenguas diferentes pero para, en el fondo, decir las mismas cosas". (Viveiros de Castro, En: SZTUTMAN, 2008, p. 104, trad. nuestra)

De tal forma, nuestro esfuerzo prioriza entender cuál es el concepto de juego que tiene la comunidad que practica la Grima. Es decir, no nos interesa abordar premeditadamente el significado del juego, qué cosa está "en juego" en el juego (HUIZINGA, 2004), ni qué tipo de juego es la Grima (CAILLOIS, 1990), sino, indagar qué es lo que la comunidad entiende por "juego". ¿Es el mismo concepto que encontramos en el mundo académico y teatral o nos enfrentamos a una manera diferente de ser concebido?

Con estos objetivos, abordaremos a continuación un análisis sobre el pensamiento de Johan Huizinga (1872-1945), filósofo e historiador holandés y uno de los principales estudiosos sobre el juego en el mundo occidental. Dado que sus ideas son bastantes difundidas y utilizadas en las investigaciones académicas, en actividades educativas y es una referencia fuerte en el ámbito teatral, proponemos revisar sus planteamientos, no para realizar un análisis de la grima a partir de esa noción, sino que nos pueda servir de "muleta", tal como propone Roy Wagner:

> Sus esfuerzos [del antropólogo] para comprender aquellos que está estudiando, para tornar esas personas y sus conductas llenas de significado y para comunicar ese conocimiento a otros brotarán de sus habilidades para producir significado en el ámbito de su propia cultura. De ese modo, lo que sea que él "aprenda" con los sujetos que estudia irá a asumir la forma de una extensión o superestructura, construida sobre y *con* aquello que él ya sabe. [...] Para demostrar de qué modo un antropólogo obtiene su comprensión de otro pueblo, es necesario percibir que la cultura es una "muleta". La relación que el antropólogo construye entre dos culturas —la cual, a su vez, cosifica esas culturas y en consecuencia las "crea" para él— emerge precisamente de ese acto de "invención", del uso que hace de significados por él conocidos al construir una representación comprensible de su objeto de estudio. (2010, p. 36, cursivas del autor, trad. nuestra).

De tal forma, la noción de Juego de Huizinga, tal vez nos ayude a entender el

concepto de juego que tiene la comunidad y en particular que propone el Maestro Ananías.

Un concepto de Juego

Huizinga plantea que el juego debe ser abordado como un fenómeno cultural, alejado de procesos biológicos de alimentación, reproducción y autoconservación, y de tal forma, traza una línea divisoria entre juego y trabajo. A diferencia de este último, el juego es definido por ser una actividad libre, desinteresada, sujeta a reglas que son libremente aceptadas y que se establece como un intervalo o un ornamento de la vida cotidiana.

> El juego es una actividad o ocupación voluntaria, ejercida dentro de ciertos y determinados límites de tiempo y espacio, según reglas libremente consentidas, pero absolutamente obligatorias, dotado de un fin en sí mismo, acompañado de un sentimiento de tensión y de alegría y de una consciencia de ser diferente de la "vida cotidiana". (2004, p. 33, trad. nuestra).

En una lectura rápida y poco atenta del pensamiento de Huizinga, podríamos creer que su noción de juego se acomoda a la práctica de la Grima. No obstante, al realizar un análisis detallado en los argumentos presentados para cada uno de los elementos enunciados por Huizinga, notamos serios contrastes con la manera como la Grima es abordada por sus maestros y conocedores.

Actividad voluntaria y Compromiso moral

La primera idea que resalta Huizinga es que el juego es una actividad voluntaria, libre, "*sujeto a órdenes deja de ser juego*". Y respecto a este punto amplía:

> […] para o individuo adulto y responsable el juego es una función que fácilmente podría ser dispensada, es algo superfluo. Sólo se torna una necesidad urgente en la medida en que el placer por él provocado lo transforma en una necesidad. Es posible en cualquier momento, aplazar o suspender el juego. Jamás es impuesto por la necesidad física o por el deber moral, y nunca constituye una tarea, siendo siempre practicado en las "horas de ocio". Se asocia a nociones de obligación y deber sólo cuando constituye una función cultural reconocida, como en el culto y en el ritual. (2004, p. 10-11, trad. nuestra).

Discrepan varias de estas ideas con la práctica de la Grima. En primer lugar, si bien podemos anotar que los muchachos que actualmente practican la Grima están allí por una iniciativa personal y no por alguna obligación impuesta por otro, esta situación no fue siempre así, según lo cuenta en este relato el Maestro Porfirio:

> […] en ese entonces [antiguamente] sí era obligatorio aprender. Porque el que no sabía Grima era hombre muerto, lo mataban, porque en ese entonces se peliaba era a pura bayoneta, machete. Y el que no sabía defenderse lo mataban. Entonces antes lo mandaban a usted a aprender Grima como mandalo a una escuela. En ese entonces sí a usted lo mandaban a la escuela y eso era el profesor aviéntele rejo pa' que aprendiera.

En el contexto de esclavitud y bajo las duras circunstancias en que surgió y se desarrolló la Grima en Colombia, es difícil decir, de tal forma, que era una actividad que para los negros esclavos en el afán de ganar o defender su libertad, su respeto y hasta su vida, pudiera ser "dispensada" y menos ser considerada de "superflua". Por otro lado, ya en los tiempos actuales, contrariando la opinión de que al momento que aparecieron las armas de fuego la Grima perdió vigencia, los maestros explican que la utilidad de la Grima se evidencia a la hora de defenderse de cualquier peligro, venga él de la acción de un hombre, de un animal o de un accidente de trabajo.

> Nuestro reglamento de Grima nos ha ayudado bastante para nuestra situación económica de defensa personal. Quiere decir que nos hemos librado de la muela de un perro, de la cornada de un toro, la patada de un caballo. Es importante aprenderla para el mañana hacer su defensa personal. (Carta de Autorización Dictada por el Maestro Ananías. VER ANEXO B).

Además de eso, la mayoría de los alumnos con los que conversamos, manifiestan un interés en la práctica de la Grima, no sólo como una actividad lúdica en "horas de ocio", sino que tienen un deseo y un compromiso por la continuidad de su legado cultural y de lograr una proyección a nivel nacional e internacional. Muchos de los niños y jóvenes practicantes manifiestan, incluso, un deseo de ser profesores de Grima, como el caso de Pablito, un adolescente de trece años, alumno del maestro Porfirio, que dice que le gustaría ser profesor "para tener alumnos, mostrarla por todo el mundo, que todos la conozcan y que salgan muchos profesores".

Este interés por el juego, lejos de ser solamente ocasionado por "el placer por él provocado", como dice Huizinga, adquiere un grado mucho más elevado en los Maestros que vivencian un compromiso moral frente a una práctica y un conocimiento que dada su utilidad e importancia no quieren ver desaparecer:

> Yo siempre digo en mis entrevistas o mis diálogos que uno no es semilla, antonces lo que yo quiero, que cuando yo muera este arte queden maestros enseñando sea acá en Colombia o en cualquier parte del mundo, que este es un arte muy necesario, es un arte por eso se llama la defensa personal y es bueno que no lo dejen acabar. (Maestro Ananías).

Notamos, de esta forma, que no es válido alejar un compromiso moral frente al juego de la Grima —y menos frente a su transmisión—. Notamos también que plantear el juego como una actividad libre, da la impresión de que cualquiera puede acceder a él, caso que no ocurre totalmente en la Grima. Para ser recibido en su práctica un aspirante es evaluado en su conducta antes de "entrar al juego" para determinar que no sea una persona violenta o que desee aprenderlo para realizar algún daño a otro.

Dada esta divergencia inicial entre el pensamiento de Huizinga y la vivencia de la Grima, y teniendo en cuenta que aquel autor plantea que el Juego "se asocia a nociones de obligación y deber sólo cuando constituye una función cultural reconocida, como en el culto y en el ritual", podríamos preguntar si es entonces válido "migrar" para la noción de ritual como una forma de entendimiento de dicha práctica. ¿Será que la forma de entender ellos "el juego" es entendido en el mundo occidental en términos de ritual? No obstante, antes de aventurarnos por el camino que dicha pregunta plantea, debemos examinar las demás afirmaciones en la noción de juego arriba planteada.

El Tiempo del Juego

Otra característica colocada por Huizinga es que el juego ocurre dentro de ciertos y determinados límites de tiempo y espacio. No vamos a contrariar la idea de que "el juego se inicia y, en determinado momento, 'acabó' ", lo que debemos decir es que no sólo el juego se realiza dentro de un cierto período de tiempo, sino que él abre una nueva temporalidad. El "tiempo del juego" no está sujeto a un horario fijamente establecido como ocurre en una empresa o en el sistema educativo formal. El tiempo del juego se negocia con el clima, otros compromisos de los participantes y se intensifica con alicientes como una presentación, una grabación o la visita de algún periodista. La lógica en el juego y el proceso de formación a él ligado, como dice el Maestro Ananías, se sustenta en que "este juego es muy largo", "necesitamos ir despacio para construir bien las bases" o "lo mejor del juego está atrás [en el fondo, en lo que viene]". Es decir, se requiere una constancia y un arduo trabajo en un proceso que es extenso y cada vez más

complejo. El juego se realiza "sin afán". "Esto se requiere perderle tiempo, con toda realidad y toda verdad. Se le pierde tiempo, que este no es un tiempo perdido", dice el Maestro Ananías. En el juego no se cumple la norma capitalista de que "el tiempo es dinero". En él no se está sujeto a la lógica de producción desmesurada de los ingenios azucareros, que desde comienzos del siglo XX surgieron en el norte del Cauca y Valle y se han dedicado a captar grandes propiedades de tierra y a explotar mano de obra bajo el lema de "mayor producción en el menor tiempo posible", donde las músicas, bailes, ritos religiosos y "las largas sesiones de bebida y relato de historias, por parte de los hombres en tales ocasiones, no tienen cabida en el ritmo de trabajo de la plantación que escasamente deja tiempo para dormir y cocinar" (TAUSSIG, 1978, p.130).

El juego tampoco tiene la lógica del jornaleo[60] que mide el tiempo laboral de una manera individualizada, en la que un trabajador tiene que cumplir sus ocho o más horas de trabajo diario para recibir escasos $20.000 o $22.000 pesos, y que como dice Wilder, consume su fuerza física laboral "trabajando para otro", o como sostiene Taussig (1975, p. 14) [61]: "El campesino vive produciendo un excedente para el gobierno y los ricos propietarios. Cada mejora que el campesino hace y cada bulto de alimento que produce, terminan en su mayor parte en el bolsillo de los ricos". De esta forma, mientras el jornaleo se establece como una actividad individual, pero que enriquece a otros, el "tiempo del juego" se configura como una actividad grupal que no puede ser medida en los términos de producción del sistema capitalista. Esta idea de tiempo "individualizado" y un tiempo dedicado a "una labor colectiva" podemos rastrearla también en una investigación de Taussig sobre una fiesta religiosa en una población del pacífico colombiano, en la que analiza los contrastes del sistema capitalista que opera en las grandes plantaciones y el sistema no capitalista que ha sido el utilizado en dichas comunidades:

> El trabajo [en el sistema capitalista] es muy individualizado, tanto para los trabajadores de plantación como para las domésticas. Estas, están prácticamente prisioneras en las casas de sus patronas y tienen sólo medio día libre a la semana. Por su parte los obreros de las plantaciones trabajan independientemente unos de otros, se les paga a destajo y muy pocos están interesados en movimientos sindicales, los cuales los propietarios manipulan completamente. Las plantaciones están organizadas dentro de un sistema vertical de control y mientras los gerentes de la división jerárquica del trabajo tienen conocimiento del

[60] Nombre dado al sistema de trabajo utilizado desde la entrada del capitalismo, que paga por día de trabajo o jornal.
[61] El referido texto fue escrito por Taussig bajo el seudónimo de Mateo Mina.

> proceso completo, los trabajadores manuales practican sólo ese pequeño fragmento en el cual son expertos. El contraste con la naturaleza de la organización del trabajo en los ríos de la costa no podría ser más sorprendente, y lo mismo atañe a la naturaleza de las oportunidades de ingreso dentro de los pueblos azucareros. Una mujer costeña que vendía mangos en la calle se expresa así: "En la costa uno tiene que trabajar en compañía; aquí uno no puede trabajar solo". La naturaleza de sus ambiciones así como la de su estructura de trabajo significa que en el interior cada persona se las arregla por sí misma y la cooperación está notoriamente disminuida. (TAUSSIG, 1978, p. 130-131).

Esta forma de concebir el tiempo dedicado a labores colectivas, de cooperación mutua, podemos notarlo también en el "contrato" que el Maestro Ananías cuenta que estableció con varios de sus destacados discípulos. El acuerdo con ellos es que a cambio de una clase de Grima le dedicaban un día de trabajo en el cañaduzal del Maestro. Sería un error pensar que dicho "contrato" equivale a un acuerdo de jornaleo, en el sentido de creer que como los alumnos no tenían como pagar una clase, entonces le pagaban con un día de trabajo, que equivaldría en términos capitalistas a decir que le pagaban por cada clase un "salario diario". A lo que debemos remitirnos puede ser, más bien, a una huella de un antiguo sistema de producción utilizado en la región, denominado "cambio de mano", que es explicado por un propio campesino: "El cambio de mano era que usted venía hoy a trabajarme a mí y entonces yo tenía el deber de ir a devolver el día que me trabajaba, en el trabajo suyo" (citado por TAUSSIG, 1975, p. 87).

Otro aspecto importante relacionado a esta temporalidad diferenciada es que en el juego se hacen presentes relatos de los ancestros de la comunidad. Se "tornan vivas" las enseñanzas de los "antiguas", de un legado africano, de su lucha como esclavos y de recurrentes historia de hombres que han salvado sus vidas a través de la Grima. Si tenemos presente que en las tradiciones africanas la palabra tiene un origen divino y que en el habla humana es reconocido un poder de creación que "coloca en movimiento fuerzas latentes, que son activadas y suscitadas por ella" (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 172), podemos notar que dichos relatos traen al presente memorias de un pasado y que los "reglamentos" dados por los ancestros "toman forma" en el juego. En ese sentido, se daría vida a una temporalidad no linear. Como explica Abid, en su estudio sobre el universo de la Capoeira Angola:

> La lógica que parece prevalecer en el universo de la cultura popular se caracteriza por otra concepción de **tiempo**, que difiere de la concepción linear inaugurada por la metafísica, pues concibe pasado, presente y futuro dentro de una unidad temporal, aquello que el filósofo alemán

> Martín Heidegger, a partir de una retomada del pensamiento presocrático, define como noción circular del tiempo. A partir de esa perspectiva, el pasado no es algo que se agotó y está fosilizado sino, algo vigente que tensiona con el presente, proyectando posibilidades futuras. El pasado es visto como una dimensión temporal que vigoriza, que guarda y aguarda un sentido. Según este filósofo, la metafísica —que nace con Platón y Aristóteles— aniquila esa noción de la circularidad del tiempo, al imponer la lógica linear como única posibilidad de pensarlo y concebirlo. (2004, p. 10-11, resaltado del autor, trad. nuestra).

Un tercer aspecto, relacionado con un *tempo* particular del juego, podemos encontrarlo en el ritmo "más lento", suave, casi como una delicada danza en los movimientos del Maestro Ananías o sus destacados discípulos. Ese "accionar" a un ritmo "fuera de lo común", podría exponerse, haciendo una analogía con la práctica musical, suponiendo, por ejemplo, que el *tempo* "cotidiano" o de una lucha real, es un *andante* (76 a 108 pulsaciones por minuto), mientras que el *tempo* del juego ocurre en muchas ocasiones como en un *adagio* (66 a 76 ppm) o incluso menos que eso, sin pretender negar que por ocasiones también adquiere extremas velocidades que llegarían, en nuestra suposición, a un *allegro*. Respecto a este mismo punto, consideramos interesante anotar, que encontramos también una analogía con la Capoeira Angola, en cuanto esta es practicada a un ritmo más lento que la Capoeira Regional.

Este "accionar lento" contrasta, no obstante, con otra característica que podemos percibir tanto en la Grima como en la Capoeira: pareciera que en el Juego un buen practicante vive "como un microsegundo adelante en el tiempo"; es decir, tiene la capacidad de prever los movimientos de su adversario. De igual forma, el buen músico sabe —y es algo que se torna más complejo en determinados instrumentos— que tiene que "atacar" una nota unos microsegundos antes de que sea necesario que se produzca el sonido, sino va a dar la impresión de que no está "acoplado". O como el movimiento de la batuta que realiza el director de orquestra y que explica Sennett (2009, p. 197, trad. nuestra): "A los ojos del músico, el director parece ligeramente adelantado, indicando el sonido, mientras el ejecutante registra nuevamente la señal en el microsegundo anterior a la producción de ese sonido".

Notamos así, en la práctica de la Grima, la capacidad de anticipación de un guerrero, es decir, el poder prever los movimientos de su adversario ese microsegundo antes de que él se manifieste, de tener el cuerpo entrenado para adelantarse a su impacto, de esquivarlo, de protegerse, e incluso de armar un contra-ataque. Fue así que Felipe, uno de los jóvenes alumnos del Maestro Porfirio definió el concepto de Malicia:

"es una agilidad en el cuerpo". Escuchamos también en la comunidad relatos de duelos que se han definido sólo por la manera ágil y rápida como ha reaccionado la persona que está siendo atacada. Al realizar su ataque con un machete, el agresor se entera, por la manera "sorprendente" como el otro esquiva el golpe, de que ese hombre "sabe de Grima" y por eso "es mejor dejar las cosas así".

El espacio del Juego

Huizinga plantea que

> La limitación en el espacio es todavía más flagrante de lo que la limitación en el tiempo [...] es decir, lugares prohibidos, aislados, cerrados, sagrados, en cuyo interior se respetan determinadas reglas. Todos ellos son mundos temporales dentro del mundo habitual, dedicados a la práctica de una actividad especial. (2004, p. 13. trad. nuestra).

Si bien es necesario anotar que el espacio donde se practica la Grima tiene unas reglas que son de obligatoriedad respetarlas, debemos decir que no existe en la comunidad un espacio que sea exclusivo para la práctica de la Grima. Ella se practica como dice Ananías: "en los campos, cañales y en las casas". De tal forma, ella está conjugada con espacios que tienen otras funcionalidades. Antiguamente la práctica de la grima era más vedada, siendo realizada "entre cuatro paredes", donde no era permitida la presencia de ningún curioso. Actualmente los espacios donde se practica son, en general, espacios abiertos, donde cualquier persona de la comunidad puede presenciar lo que allí se realiza.

Las Reglas del Juego

No existe Juego sin reglas, dice Huizinga. Dicha afirmación es, en nuestro caso, imposible de discutir. No obstante, llama la atención que en la Grima, las reglas de juego no son creadas por sus jugadores, sino que son heredadas de sus antepasados y que sólo un Maestro tiene la autoridad, después de discutir determinado asunto con otros maestros, de hacer alguna modificación al "reglamento". Es difícil, no obstante, a los ojos de un novato percibir cuáles son las reglas de este juego en el que no hay ni ganadores ni perdedores. El Maestro Ananías sostiene que este juego no se practica como la Esgrima con sable "al toque", es decir, no se suman puntos si se toca con las armas el cuerpo del adversario. De tal forma, si fuera necesario en determinado

momento definir un ganador de un juego, la decisión recaería sobre aquel que "mejor técnica tenga".

La única regla que es abiertamente clara es que no se debe cortar al compañero, es decir, si uno de los jugadores falla y no realiza su defensa adecuadamente el otro debe manejar su machete de tal forma que no lo vaya a cortar. Un Maestro puede hasta tocarlo, o "planearlo" suavemente, pero no cortarlo. No obstante, si analizamos detenidamente el asunto, esta regla sola no sería definidora de la riqueza y complejidad del juego. O sea, si el juego se basara sólo en esa regla significa que cualquier persona podría ejecutarlo adecuadamente porque lo único en que se debe fijar es en no cortar al otro. Por un lado, el juego se desarrollaría "de cualquier manera", o sea, sin técnica, o, por otro, tal vez los dos jugadores queden bloqueados porque debido al miedo de herirse simplemente no se atacarían.

En este punto, debemos preguntarnos si las Cruzas funcionan como reglas del juego. Escuchando las explicaciones del Maestro Ananías podemos creer que sí, en cuanto ellas establecen que a determinada forma de atacar le corresponde una determinada forma de defenderse. En el juego es considerado un "error" no hacer bien "su defensa". Lo mismo podríamos decir de la lección del "Cuadro", en cuanto establece que los pies deben estar en una determinada posición al momento de hacer determinado lance. Esto lleva consigo una complejidad en la ejecución del juego, porque si alguno de los dos jugadores no conoce una respectiva *cruza*, es posible que haya un error en el juego, que no se entiendan jugando.

Por otro lado, un buen grimista sabe que al hacer un lance el adversario está descubriendo alguna parte. En ese sentido es como un ajedrez a extrema velocidad, hay que pensar tanto en la nueva posición de la ficha que se mueve, como en el espacio que queda libre para el contrincante.

Hay otra regla, que reconocemos sólo desde una perspectiva histórica del juego: el tamaño del machete utilizado. Antiguamente los machetes utilizados eran más largos y los palos más gruesos y pesados. La Grima es un juego que desde el Maestro Graciliano se practica con machete de 16 pulgadas y palos delgados y livianos. Y son MACHETE SIN FILO. Esto exige y permite al mismo tiempo una rapidez en los movimientos, una mayor cercanía con el adversario y la posibilidad de hacer varios lances rápidamente sólo con el movimiento de la muñeca, sin tener que realizar grandes desplazamientos.

También el Maestro Ananías explica otra diferencia con la Esgrima con Sable: en la Grima se pueden —y se deben— hacer lances a todo el cuerpo, no es como en este otro deporte que los lances van dirigidos sólo hacia el rostro o el pecho.

Encontramos, también, algunas observaciones propias de este estilo Español Reformado: Se recomienda que los machetes o compases deben ser impactados de forma suave. No está bien visto golpes "latigueros" y "bruscos". Por otro lado, es permitido que el jugador caiga al suelo. En este caso no equivale a una regla, sino más bien a una posibilidad que el jugador tiene. En el *Español Reformado* "ir al suelo" no equivale a ser abatido, sino a una estrategia de defensa e inclusive de ataque. Entendemos en las enseñanzas del Maestro Ananías que sólo aparentemente quien está en el suelo está en una posición de desventaja. El jugador en esa posición tiene otras posibilidades de defensa y también de ataque.

Juego y "Vida Real"

Llegamos aquí a un punto crucial. Huizinga dice que

> [...] el juego no es vida "corriente" ni vida "real". Por el contrario, se trata de una evasión de la vida "real" para una esfera temporal de actividad con orientación propia [...] Con respecto a las características formales del juego, todos los observadores colocan gran énfasis en el hecho de ser él *desinteresado*. Puesto que no pertenece a la vida "común", él se sitúa fuera del mecanismo de satisfacción inmediata de las necesidades y de los deseos y, por el contrario, interrumpe este mecanismo. Él se insinúa como actividad temporal, que tiene una finalidad autónoma y se realiza con miras a una satisfacción que consiste en esa propia realización. Es por lo menos así que, en primera instancia, él se nos presenta: como un *intervalo* en nuestra vida cotidiana. [...] En esta medida, se sitúa en una esfera superior a los procesos estrictamente biológicos de alimentación, reproducción y autoconservación. (2004, 11-12. cursivas del autor, trad. nuestra).

No podemos desconocer que el juego de la Grima se sitúa como un momento particular de la vida y en ese sentido tiene notablemente características diferentes de otro tipo de actividades o momentos. Ya vimos, páginas atrás, no obstante, que no es posible entender el juego como "desinteresado" y valdría la pena cuestionar si él funciona como un *intervalo* de la vida cotidiana o, si por el contrario, funciona como un momento en que es posible percibir cosas de la vida con mayor intensidad y claridad (el

peligro en el que vivimos, la necesidad de afrontar las cosas con sagacidad y al mismo tiempo con alegría). A pesar de esto, la crítica que debemos hacer al planteamiento de Huizinga no es justamente sobre su noción de juego, sino sobre su noción de "realidad". No es posible concordar con este autor en que aquello de lo que el juego se separa, se desliga o se diferencia, equivale a procesos que son "estrictamente biológicos". Sabemos que alimentarse, reproducirse y autoconservarse, son fenómenos también culturales. Como explica Sahlins (2004b), el ser humano no tiene solamente necesidad de alimento y de comida, sino que quiere determinado tipo de alimento y de comida. Lo mismo podría decirse sobre el sexo o la manera de vivir. No queremos simplemente reproducirnos o sobrevivir, sino que buscamos o deseamos determinadas formas de que eso acontezca.

Esta crítica no se basa solamente en un detalle trivial dentro de la noción de juego, sino en algo determinante. Si el juego es algo que se contrapone a aquello que entendemos por "vida real", "vida cotidiana" o "vida común", ¿cómo entender el juego en un contexto en el que, como en Mazamorrero y en otros lugares del Cauca, encontramos elementos de esa llamada "realidad" frente a los cuales la biología occidental no sabría explicar? ¿Qué "juego" es ese que se diferencia de una realidad en la que los hombres se transforman en animales, hacen pactos con el diablo o el duende, enviando a este a pelear en su lugar, mientras la persona está detrás de una casa rezando una oración? ¿Qué "realidad" es esa en la que, como cuenta Ananías, un profesor que conoció en el Patía le confesó que cuando le "entregaba el juego" a su discípulo salía corriendo alrededor de la casa, mientras su discípulo salía corriendo por el otro extremo y justo en el momento en que se encontraban las orejas del maestro se transformaban en orejas de burro? ¿Qué "juego" es ese frente al cual Don Ernesto Balanta dijo que "*no hay juego que pueda vencer una oración bien hecha*"?

El mundo moderno (Latour, 1994) fácilmente diría que aquellas cosas pertenecen al "folclor de un pueblo" y con dicha sentencia resolvería la dificultad de acercarse a otro "mundo posible". Esta es la lógica que opera en las políticas culturales y en los programas de formación artística que buscan procesos de "inclusión" o "acabar con la desigualdad" y quieren que dichas formas expresivas se integren al patrimonio cultural de la nación, a un determinado espectáculo artístico, o al pensum de un programa formativo, pero ni la "nación", ni el "espectáculo", ni la "escuela", se abren a

las formas de desarrollo, de concepción estética o pedagógica planteadas por tales grupos “marginales”.

Como sostiene Bruno Latour, el mundo moderno dictaminó que la naturaleza era una sola y que las culturas eran muchas. Lo que observamos en el mundo amerindio, por ejemplo, sigue un pensamiento inverso: las realidades son muchas y la cultura es una sola. ¿Qué tal si como investigadores de las formas expresivas de grupos indígenas o afrodescendientes fuéramos no al encuentro de su cultura sino de “su(s) realidad(es)”? Si el teatro es, como el juego, aquello que escapa, alude, evade, refleja, cuestiona, cita, revela o se contrapone a la realidad, ¿no es necesario cuestionarnos la forma “infalible” de entender la realidad desde principios netamente biológicos o dictados por las ciencias duras de occidente?

Enseñar como Medio para Transmitir Conocimientos

Al presentar y socializar este proyecto de investigación con el Maestro Ananías y su comunidad en Mazamorrero, no fue fácil explicar los objetivos pedagógicos que proponíamos alcanzar, y en particular lo referente a querer estudiar los "Modos de Transmisión" de la Grima. Cada vez que hablaba del tema tenía que ampliar la explicación, utilizando frases como por ejemplo: cómo se enseña la grima, cómo es que los muchachos aprenden, qué les gusta de las clases de Grima, cómo aprendió el Maestro Ananías, cómo se enseñaba antiguamente, cómo se enseña ahora, cómo se forma un profesor o cuáles son los requisitos para aprender.

Algunos miembros de la comunidad entendieron que mi interés era conocer "LA HISTORIA" de la Grima, un asunto que me llamó mucho la atención, principalmente cuando comencé a entender la importancia de los relatos de los viejos maestros y algunos cambios que los maestros han realizado en la forma de enseñar el arte (expuestos en capítulos anteriores), pero que, de todas formas, no abarcaba todo el objetivo pedagógico planteado. El Maestro Porfirio, por su parte, entendió que lo que quería investigar era "CÓMO SE FORMA UN PROFESOR" y de alguna manera sentí que ya estábamos entrando en "sintonía", pero aun siendo éste uno de los temas principales que quería abordar, había otros elementos que me interesaban. Posteriormente, diversas personas levantaron cuestionamientos sobre si lo que yo quería era saber "CÓMO SE ENSEÑABA LA GRIMA" con la intención de, ayudado por las informaciones recogidas, entrevistas y videos, formar una escuela de Grima en Brasil.

Superados en parte estos cuestionamientos éticos[62], el tema no era todavía claro de tratar y empecé a preguntarme si debía utilizar otro término que no fuera "transmisión" e, incluso, a tener, yo mismo, dudas sobre qué era eso de "transmitir". ¿Por qué no usar, por ejemplo, simplemente el término "enseñar"? Nadie habla en la Grima: "voy a transmitirle una cruza" o "cómo se transmite el Juego". Inclusive, nadie en la comunidad utilizaba la expresión "transmisión de saberes", o "transmisión de conocimientos", simplemente se referían a su tarea como "enseñar", "aprender" o "formarse". Supe también que los lugares donde los antiguos maestros enseñaban recibían el nombre de "academias" y que los Maestros, como actualmente Ananías y

[62] Si bien podemos anotar que tomamos medidas para saldar esas dudas, como el documento firmado con el Maestro Ananías (en anexo) debemos decir que ellas persistieron en algún grado en algunas personas de la comunidad durante todo el trabajo de campo.

Porfirio, tienen el título de "Maestros" no sólo por ser ampliamente conocedores de la práctica de la Grima, sino porque *han sido autorizados para enseñar*. También entendí que hay jóvenes que desde temprana edad se están preparando como "profesores" y que para lograr su objetivo deben pasar por un proceso exhaustivo, largo y exigente, que demuestre que están cualificados para labor de "enseñar". Es decir, la forma como la comunidad vive esta práctica educativa no difiere de los términos e importancia (realización de pruebas, prestigio, compromiso) que se vivencian en las universidades o espacios de educación formal. ¿Por qué, entonces, insistir en el término "transmisión"?

Es de notar que cuando en los programas académicos o investigaciones de las universidades se utiliza el término "transmisión de saberes" o "transmisión de conocimientos" se hace referencia, principalmente, a "conocimientos tradicionales" o "tradiciones orales". En cambio, cuando se hablan de procesos educativos escolarizados se utilizan otras expresiones. Sin ir muy lejos de nuestra área de trabajo, puedo exponer que la Universidad donde me formé como actor (Universidad del Valle), constituyendo el primer programa profesional en teatro que se formó en Colombia y hasta la fecha una de las principales referencias en esta área en el país, en su estructura curricular se habla de "educación artística", "procesos de formación", "estrategias pedagógicas", y "fundamentos prácticos y teóricos del Arte". Podemos notar algo similar en el *Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas* de la Universidad de Sao Paulo, importante referencia en la formación teatral en el Brasil, y donde realizamos la presente investigación, se habla de "Formación del Artista Teatral" y "procesos de enseñanza/aprendizaje". ¿Por qué si en estos contextos se utilizan estos términos, en las investigaciones realizadas en contextos "orales", "populares", debemos utilizar el nombre de "transmisión de saberes"? ¿Está relacionado eso con un desnivel en el valor epistemológico que atribuimos a una cosa y a otra? ¿Cómo llamar entonces a estos procesos que ocurren en contextos diferentes a los de la educación escolarizada?

Armindo Bião (2011), convida a que, en el contexto de nuestras investigaciones, optemos por llamar a los maestros, practicantes y sus respectivos oficios, por los nombres que ellos mismos utilizan, "conforme quien vive y hace llama aquello que hace y vive" (p. 121. trad. nuestra). No obstante, insistí en utilizar el término "transmisión", siendo consciente de que era un término que, como investigador, estaba "llevando al campo". Procuré, de tal forma, guardar una relación con el pensamiento de

Hampâté Bâ, importante filósofo africano y estudioso de las tradiciones orales en este continente:

> El hecho de no poseer una escrita no priva a África de tener un pasado y un conocimiento. Como decía mi maestro, Tierno Bokar: "La escrita es una cosa y el saber es otra. La escrita es la fotografía del saber, pero ella no es el saber en sí. El saber es una luz que está en el hombre. Es la herencia de todo lo que nuestros ancestros pudieron conocer y que nos transmitieron en germen, exactamente como el baobab, que ya está contenido en potencia en su semilla". (1997, trad. nuestra).

Hampâté Bâ llama la atención por la rigurosidad presente en la transmisión de estos conocimientos ancestrales:

> La tradición transmitida oralmente es tan precisa y tan rigurosa que se puede, con diversos exámenes, reconstituir los grandes acontecimientos de los siglos pasados en los mínimos detalles, especialmente la vida de los grandes imperios o de los grandes hombres que ilustraron la historia africana. (1997, trad. nuestra).
> Cuando hablamos de tradición en relación a la historia africana, nos referimos a la tradición oral, y ningún intento de penetrar la historia y el espíritu de los pueblos africanos tendrá validez a menos que se apoye en esa herencia de conocimientos de toda especie, pacientemente transmitidos de boca a oído, de maestro a discípulo, a lo largo de los siglos. Esa herencia todavía no se perdió y reside en la memoria de la última generación de grandes depositarios, de quien se puede decir son la memoria viva de África. (2010, p. 167, trad. nuestra).

Al traer el pensamiento de Hampâté Bâ al contexto de esta investigación, estoy reconociendo de tal forma, que las comunidades afrocolombianas, como sostiene Nina de Friedemann, son depositarias de unas “huellas africanas”:

> Desde mi visión de estudios antropológicos he adoptado el marco conceptual de huellas de africanía para interpretar los procesos de génesis de los nuevos sistemas culturales afroamericanos (Friedemann 1992). He sostenido al igual que otros estudiosos, que el africano al pisar las costas americanas no dejó atrás ni sus dioses ni sus sueños, ni los cuentos de sus abuelos, ni las éticas de su familia y de su comportamiento social. (FRIEDEMANN, 2000).

Por otro lado, al hacer una distinción entre “enseñar” y “el proceso de transmisión” de la Grima, estamos reconociendo que dicho proceso engloba otras actividades y personas de la comunidad, además de la importante labor del Maestro Ananías. Es decir, si bien es fundamental la tarea que el Maestro realiza en cada una de sus escuelas, existen también “otras voces” que dan respaldo o colaboran a esta tarea. Son ellas los viejos practicantes o conocedores de la Grima que, sin dedicarse a ser profesores del arte, con sus relatos contribuyen al sostenimiento y relevancia de dicha práctica. También es importante distinguir las “presentaciones” que el Maestro y sus

alumnos realizan por diferentes lugares de la región y que constituyen un importante medio para que muchos niños y jóvenes conozcan el arte y se motiven a querer aprenderlo.

No pretendo con esto, decir que el término "transmisión" es el único que se debe usar para realizar estudios en este tipo de contextos. Podemos citar a este respecto las propuestas de Moity-Maizi (2011), investigadora sobre conocimientos tradicionales africanos, quien prefiere utilizar el concepto de *circulación*[63], o los importantes trabajos de Carlos Rodrigues Brandão (1997, 1983) en sociedades campesinas brasileras, donde en varios de ellos es posible notar una preferencia por términos como *intercambio de saberes*[64] o *transferencia*[65]. Lo que considero realmente fundamental, en el caso concreto de esta investigación, no es quedarnos discutiendo si le debemos damos el nombre de "transmisión", "circulación" o "troca", o si preferir utilizar una expresión más usada en la región, como "enseñar". Lo que considero realmente importante es hacer el esfuerzo de entender a qué se le da en la comunidad el nombre de "enseñar" y, de alguna manera, cuestionar por qué en muchas instancias académicas se mira con desprecio este tipo de conocimientos y el saber pedagógico de sus maestros.

---

[63] "La noción de circulación es privilegiada, ya que abarca las nociones de transmisión, de transferencia o de intercambio, para subrayar la diversidad de los procesos, de las redes y de los filtros por los que "pasan" los conocimientos. En efecto, los conocimientos son necesariamente seleccionados, adaptados, a veces formulados de nuevo antes de ser valorizados, reconocidos e instrumentados, en función de ciertos procesos, compromisos y prácticas que conviene conocer mejor". (MOITY-MAÏZI, 2011).

[64] El hombre que transforma, con el trabajo y la consciencia, partes de la naturaleza en invenciones de su cultura, aprendió con el tiempo a transformar partes de los intercambios hechos en el interior de esta cultura en situaciones sociales de aprender-enseñar-y-aprender: en educación. En la especie humana la educación no continúa apenas el trabajo de la vida. Ella se instala dentro de un dominio propiamente humano de intercambios: de símbolos, de intenciones, de padrones de cultura y de relaciones de poder. Pero, a su modo, ella continua en el hombre el trabajo de la naturaleza de hacerlo evolucionar, de volverlo más humano. [...] Son también situaciones de aprendizaje aquellas en que las personas del grupo intercambian bienes materiales entre sí o intercambian servicios y significados: en el grupo de caza, en el barco de pesca, en el canto de la cocina en la choza, en el trabajo familiar o comunitario con la yuca, en los grupos de juegos de niños y niñas, en las ceremonias religiosas. (BRANDÃO, 1997, p. 14-18, trad. nuestra).

[65] La educación existe donde no hay escuela y por toda parte pueden haber redes y estructuras sociales de transferencia de saber de una generación a otra, donde todavía no fue ni siquiera creada la sombra de algún modelo de enseñanza formal y centralizado. Porque la educación aprende con el hombre a continuar el trabajo de la vida. La vida que transporta de una especie para la otra, dentro de la historia de la naturaleza, y de una generación a otra de vivientes, dentro de la historia de la especie, los principios a través de los cuales la propia vida aprende y ensaña a sobrevivir y a evolucionar en cada tipo de ser. (BRANDÃO, 1997, p. 13. trad. nuestra).

La Metáfora del Trapiche

Una noche, mientras dormía en mi carpa en el patio de la casa del Maestro, escuché, como a las dos de la mañana, un alboroto ocasionado por alguien que venía a buscar a Wilmar, hijo mayor de Ananías y principal responsable por el funcionamiento del Trapiche que tiene la familia del Maestro. Este trapiche es frecuentemente alquilado para otras personas de la comunidad que muelen caña durante un día entero, muchas veces pasando la noche en vela trabajando. Aquella persona estaba buscando a Wilmar a esa hora de la madrugada porque se había roto la correa que conecta el motor con el grande aro del trapiche, pieza encargada de exprimir la caña al pasar a través de él. Sin esa correa todo el funcionamiento del Trapiche se para y por consiguiente el trabajo de todas las personas que participan en la molienda y fabricación de la panela. Entendí que aquella observación de "la correa rota" podría ayudarme a explicarle al Maestro Ananías —e incluso a mí mismo— de qué se trataba este proyecto: el Trapiche podría ser una gran "máquina", estar en un gran local, con varias personas allí trabajando y todos los materiales listos y en buenas condiciones para dar paso a la producción, pero, sin ese "pequeño medio adecuado" para que la fuerza del motor pasara a la rueda del trapiche, no se podía hacer nada, todo se paraba. De forma similar, quería estudiar cómo son los modos, cómo se articulan, se conectan, se ligan esas partes de ese "engranaje", cómo son aquellas "correas" que permiten que el conocimiento pase del Maestro a sus alumnos, de *los antiguas* a las nuevas generaciones. La metáfora del trapiche y aquella pequeña correa, también se revelaba como una posible imagen de la labor del Maestro: sin su trabajo, sin su presencia, aparentemente simple y modesta, no habría cómo aprender. En ese sentido podrían cobrar eco las palabras de Hampaté Ba:

> En una época en que diversos países del mundo, por intermedio de la Unesco, consagran recursos financieros y esfuerzos materiales para salvar los grandes monumentos históricos amenazados, ¿no sería aún más urgente salvar el prodigioso capital de conocimientos y de cultura humana acumulado, al largo de milenios, en eses frágiles monumentos que son los hombres, y del cual los últimos depositarios están desapareciendo?
> En nuestros días, debido a la ruptura en la transmisión tradicional, cuando uno de esos sabios ancianos desaparece, son todos sus conocimientos que son devorados con él por la noche. Yo no deseo eso ni para África, ni para la humanidad. (1997, trad. nuestra).

¿Transmitir Conocimientos?

Intentar llevar las observaciones del funcionamiento del trapiche al contexto de las discusiones sobre una práctica educativa es, no obstante, algo complicado, si consideramos que con ellos corremos el riesgo de hablar de un proceso "mecanizado". Es decir, podría dar la idea de que la labor de enseñar es un acto repetitivo, que siempre se realiza de la misma manera y que no plantea una interlocución "viva" con cada uno de los alumnos, observando la singularidad de cada encuentro.

Para discutir este tema de una crítica a una educación "mecanizada" o "bancaria", proponemos traer el pensamiento de Paulo Freire, importante pensador de la educación en Latinoamérica y, sin lugar a dudas, una de las más importantes referencias en los estudios sobre educación en sectores populares. En uno de sus principales textos, *Pedagogía de la Autonomía*, Freire realiza una fuerte crítica a la noción de "transmisión", más concretamente a "transferir conocimientos" (entendemos aquí ambos verbos, transmitir y transferir, como sinónimos). En uno de los capítulos centrales de este libro, que recibe el nombre justamente de "Enseñar no es transferir conocimiento", Freire, desde una perspectiva que llama "progresista", prefiere hablar de *construcción* del conocimiento, proponiendo un proceso educativo, donde se creen las posibilidades para la *producción* del conocimiento y no para su *extensión.*

> Cuando entro en una sala de clases debo estar siendo un ser abierto a indagaciones, a la curiosidad, a las preguntas de los alumnos, a sus inhibiciones; un ser crítico e inquiridor, inquieto de cara a la tarea que tengo — *la de enseñar y no de transferir conocimiento.* (1997, p. 52, cursivas del autor, trad. nuestra).

Al realizar la crítica a la idea de *transferencia*, Paulo Freire hace énfasis en una vigilancia constante que como profesores debemos tener, para ejercer nuestro trabajo con una postura *exigente* y *difícil* delante de los otros y de cara al mundo. La idea de *transferir* conocimientos es entendida, de esta manera, como un "*pensar errado y falso*", propio de personas "*irritables, erigidas como estatua de genio*", que contrastaría con la rigurosidad, humildad y actitud crítica que debe existir en la labor docente.

> Pensar bien —y saber que enseñar no es transferir conocimiento es fundamentalmente pensar bien— es una postura exigente, difícil, a veces penosa, que tenemos de asumir frente a los otros y con los otros, de cara al mundo y los hechos, ante nosotros mismos. [...] Es exigente, por ejemplo, vivir la humildad, condición "sine qua" del pensar bien, que nos hace proclamar nuestro propio equívoco, que nos hace reconocer y anunciar la superación que sufrimos.

> El clima del pensar bien no tiene nada que ver con el de las fórmulas preestablecidas, pero sería la negación del pensar bien si pretendiésemos forjarlo en la atmosfera de la comodidad o del espontaneísmo. Sin rigurosidad metódica no se puede pensar bien. (FREIRE, 1997, p. 54, 55, trad. nuestra).

Notamos en este punto una importante semejanza con la labor realizada por el Maestro Ananías, en cuanto comparte y defiende una "rigurosidad metódica" para el trabajo como profesor:

> Este es un proceso largo, que hay que hacer con todo reglamento y toda verdad. [...] Hay unos requisitos que tenemos que tener: primero, se requiere mucha educación […], prohibir en su enseñanza recocha, que no es bueno. El local donde se da la clase advertirle a los alumnos, pueden ser diez, veinte, que hay que hacer respetar ese local, mientras usted está dando clase. […] Entonces esos son los reglamentos que exige este arte, esta Grima. Y yo lo digo porque eso, el profesor que me enseñó a mí, eso era lo primero que me decía: "Ananías, Ojo! Llevar todos esos reglamentos y saber enseñar y saber explicar a sus alumnos para que usted en mañana tenga buena gente preparada para sacarla a cualquier parte del mundo". (Maestro Ananías).

No obstante, llama la atención algunos elementos en la anterior cita de Freire, como la expresión "*fórmulas preestablecidas"* que sería definidora de un "pensar errado y fácil", como si un proceso educativo solamente tuviera validad si estuviera creando un conocimiento nuevo y los seres humanos no pudiéramos y debiéramos aprender de los conocimientos que ya han sido creados por personas que nos antecedieron y como si no pudiéramos aprender de las formas como ese conocimiento ha perdurado entre una generación y otra. Es necesario, contrastar en este punto la forma como enseña el Maestro Ananías, en la cual va explicando de manera detallada cada una de las *cruzas* que componen el juego. El Maestro hace hincapié en que este conocimiento debe ser aprendido de forma "rigurosa", "tal como lo enseñaron los antiguas":

> Hay que empezar el juego siempre por la derecha. ¿Y por qué por la derecha? El por qué es porque ese es el reglamento. Y también de que los maestros antiguas así lo enseñaban, entonces no queremos quitar nada de lo que ellos enseñaron. Ya después sí hay algunas paradas pues vamos a reformarla pero no a ese nivel. (Maestro Ananías).

Explicando el por qué en el entrenamiento de la Grima todos los ejercicios se ejecutan primero hacia la derecha, el maestro argumenta de manera contundente "**porque ese es el reglamento**", según las enseñanzas que fueron dadas por los maestros antiguos. Sus alumnos, como aprendices, no están en la condición de cambiar nada de esas enseñanzas. No obstante, en la parte final de la explicación de Ananías,

notamos que hay cosas que se pueden reformar, pero, eso corresponde a **una etapa final en el aprendizaje y no un punto de partida**. Ananías, respecto a este mismo asunto, utiliza la metáfora de la construcción de una casa, comparando la labor del profesor, con la labor de un albañil que debe colocar mucho cuidado en las bases de su construcción, según explica en esta clase grupal:

> MAESTRO ANANÍAS: Estos golpes son como un baile, meniando un poco la cadera. Esto es más importante que cogerlos yo y aviénteles peinilla todo el día. Vea, estas son las bases primordiales. Una pregunta, todos tres me van a contestar muy claro, no pierdan su posición. Vusté cuando le dice a un maestro que usted va a hacer su casa ¿qué es lo primero que hay que hacer?
> JHONNY: ¿Los cimentos?
> MAESTRO ANANÍAS: ¡Los cimientos! ¡Los cimientos! ¿Y luego qué? ¿Qué se pone?
> MAYRA: Las bases.
> MAESTRO ANANÍAS: Las bases, ¿cierto? Esas bases tienen que quedar bien. ¿Y después qué se le hacen a esas bases? ¿Qué les mete?
> JHONNY: ¿Las columnas, hierro?
> MAESTRO ANANÍAS: Se nivela, ¿cierto? Bueno, hay que meterles nivel. ¿pa' qué? para que las paredes queden bien y no se vayan a caer, porque si quedan torcidas la casa se puede caer. ¿De acuerdo? Entonces así mismo es este arte, tenemos que tener bien a nivel las cosas, pa' cuando usted le dice a sus discípulos vaya hágame tal trabajo él ya sabe qué es lo que va a hacer, entonces es muy bonito.

Al analizar estos fundamentos en la forma de enseñanza del Maestro Ananías, vemos que contrasta en ese punto con la crítica a la idea de *transferencia* que está presente en los postulados de Freire. En el planteamiento que encontramos en Mazamorrero, el profesor imparte unos conocimientos fundamentales que todos los alumnos deben dominar y acatar para que exista una "belleza" en el arte.

Notando estos contrastes, no obstante, es necesario examinar el contexto en el cual Freire elabora sus pensamientos y sus implicaciones políticas, sociales y epistemológicas, para no caer en un error, producto de una lectura rápida. Es necesario preguntarnos, también, si tales circunstancias y tipo de abordaje podrían o no tener relación con el contexto sociocultural donde se realiza la presente investigación.

Como impulsor de una educación en sectores popular, que desde luego tiene repercusiones en otras instancias del saber, la obra de Freire corresponde a una visión marxista del tercer mundo y de las clases oprimidas, donde la educación tiene como objetivo realizar un proceso de concientización política. En el pensamiento de Freire no existe una educación "neutra", todo acto de educación es un acto *político*.

> Es a partir de este saber fundamental: *cambiar es difícil pero es posible*, que vamos a programar nuestra acción político-pedagógica, no importa si el proyecto con el cual nos comprometemos es de alfabetización de adultos o de niños, si de acción sanitaria, si de evangelización, si de formación de mano de obra técnica. (1997, p. 88, cursiva del autor, trad. nuestra).

De tal forma, el ejercicio de la educación como acto político-pedagógico tiene una responsabilidad ética de desenmascaramiento de una ideología dominante, al mismo tiempo que un potencial de transformación.

> Como presencia consciente en el mundo no puedo escapar a la responsabilidad ética en mi moverme en el mundo. Si soy puro producto de la determinación genética o cultural o de clase, soy irresponsable por lo que hago en el moverme en el mundo y si carezco de responsabilidad no puedo hablar de ética. Esto no significa negar los condicionamientos genéticos, culturales, sociales a que estamos sometidos. Significa reconocer que somos seres *condicionados* pero no *determinados.* Reconocer que la Historia es tiempo de posibilidad y no de determinismo, que el futuro, permítaseme reiterar, es *problemático* y no inexorable. (FREIRE, 1997, p. 21, cursivas del autor, trad. nuestra).

Se entiende, de esta forma, que la noción de *transmisión* sea cuestionada, en cuanto está implicando una reproducción de una ideología opresora y que mutila a los educandos su capacidad de mudar el curso de la historia. No obstante, dicho pensamiento no podría ser fácilmente aplicado a procesos formativos que grupos étnicos realizan de forma autónoma, que, como en nuestro caso, están aisladas de las directrices ideológicas del sistema de educación estatal, realizando y proponiendo prácticas educativas diferenciadas que se sustentan en un saber heredado de sus antepasados. En esos contextos, podríamos pensar, de manera inversa, que un proceso de transmisión de sus conocimientos y su herencia ancestral es el que estaría significando un acto político y una forma de resistencia al poder dominante. Es necesario, entonces, problematizar el ideal de Freire, de un "educador democrático", consciente de la imposibilidad de neutralidad de la educación, en situaciones complejas en las que la expansión del capitalismo y sus fuerzas homogeneizadoras (SAHLINS, 2004b) arremete contra la cultura de grupos ancestrales. Podríamos pensar, en estos casos, que justamente aquel que *enseña* o *transmite* el saber de su cultura y se enviste de la autoridad que le ha sido dada por sus antepasados y su comunidad, es aquel que estaría cuestionando la educación como instrumento de dominación. También debemos recordar que la Grima, a pesar de no parecer una práctica tan "democrática" en la

manera como es enseñada, es, desde su gestación, un acto político contestatario en el sentido de que le sirvió a sus practicantes como arma de respeto frente a sus opresores.

> Como había en ese tiempo tanta humillación, de que al hombre lo cogían y tenía que obedecer, de buenas o de malas. Allí fue donde ya hubo más respeto, que ya los hombres lo mandaban, bueno, cogeme a fulano de tal, cogeme a Pastor o a fulano de tal, y ese lo cogían, le amarraban una trilla de látigo, que muchos morían encancerados, morían con mucha fiebre, porque dígalo usted esas trillas de látigo en esa forma. Pero, cuando ya el hombre empezó a aprender la defensa personal, la Grima, hubo más respeto. (Maestro Ananías).

> Y por eso algunos africanos [en Puerto Tejada] […] eran de respeto, eran de respeto, entonces a esa gente no la tocaba nadie y el patrón llegaba por decir a levantarle la voz y ese tipo de una, sacaba el sable y acababa hasta con el nido de la marrana. (Maestro Porfirio).

Una revolución de la belleza

Considerar la Grima y su enseñanza como un acto de resistencia es necesario de acuerdo a las problemáticas sociales que persisten en el campo colombiano y, en particular, en las montañas del Cauca. No obstante, es prudente también problematizar la idea de "resistencia" cuando se refiere a una práctica como la Grima, dotada de enormes detalles estéticos. En ese camino proponemos revisar un planteamiento de Estanislao Zuleta, uno de los más brillantes pensadores colombianos:

> Zuleta dijo alguna vez que no todas las revoluciones son insurrecciones armadas contra unos poderes opresivos o sanguinarios. Que incluso muchas veces esas insurrecciones solían dejar intacto el orden social y mental contra el que se habían alzado. A veces las revoluciones son tan industrialistas, tan militaristas, tan enemigas de la naturaleza, tan hipócritas en su relación con el cuerpo, tan limitadas en sus ambiciones humanas, tan pobres en su relación con la belleza y con el conocimiento como los poderes contra los cuales luchan. Había otra clase de revoluciones. (OSPINA, 2005).

En esa otra clase de revolución que apunta Zuleta, la humanidad no puede resignarse a trabajar en el tedio y la fealdad, lejos de la naturaleza y de la vida. Zuleta creía que el arte y el pensamiento eran formas de hacer revolución. Necesitamos de ciudades bellas y más humanas, una economía hecha pensando en las personas y no solamente en la rentabilidad, una educación para la responsabilidad social y para la libertad, pero también para la solidaridad y la felicidad humana. Necesitamos "hacer de cada individuo el heredero lúcido de las conquistas de la civilización y el creador audaz de nuevos mundos y de nuevos sueños" (OSPINA, 2005). De acuerdo con estas ideas, y

siguiendo el pensamiento amplio de Zuleta, podemos pensar que hombres y mujeres que entrenan sus cuerpos como herederos de un arte que sus ancestros han creado, están haciendo y proponiendo cierto tipo de revolución donde la belleza cuenta un papel fundamental, donde sus cuerpos no pueden ser leídos simplemente como "mano de obra" o "fuerza de trabajo" de un engranaje social que desde la llegada a América los ha explotado, sino que sus cuerpos son "objeto" de belleza, salud y vitalidad.

> Zuleta creyó siempre en la capacidad transformadora del arte y del pensamiento. Sabía que los seres humanos no sólo necesitamos pan y justicia, igualdad y dignidad, como piensan a menudo los políticos revolucionarios; sabía que necesitamos pensamiento y belleza, alegría y armonía, libertad, originalidad, salud afectiva, intentar hacer de nuestra vida una obra de arte. Su idea de la revolución era mucho más amplia, incluso, que la de Voltaire. No pensaba sólo en que florecieran las artes sino en que floreciera la vida como obra de arte. (OSPINA, 2005).

Notamos aquí algunas relaciones con el pensamiento del Maestro Ananías:

> La Grima es un arte que nos enseña a saber también vivir, saber tratar las personas, no se hace como en tiempos antrantes que dicen que la Grima es predilecta para las peleas. Bueno, hay una defensa que dice que es "defensa personal", que es permitida, usted sabe que nadie es una moneda para que todo mundo la quiera, pero no porque la persona o el alumno provoque esas peleas, eso es un rato de emergencia. [...] Es muy bonito uno hacerse querer de todo el pueblo porque cuando uno se hace querer de todo el pueblo eso es un testimonio que va a salir para todo el país y dicen "ay pero ese señor sabe tratar las personas, ese señor sabe enseñar, mire, ay yo quiero aprender también la Grima, sí yo voy a aprenderla porque me gusta mucho las gimnasias que se hacen". Y sí, eso también es parte de la salud para el cuerpo. Mire que el profesor Graciliano Balanta tenía 89 años y éste cuando se cogía sus discípulos eso era un orgullo, cuando él le hacía lances practicaba también, que él practicaba mucho la parada de los ochenta tiros y eso era muy bonito, como era de bonito también era duro, para hacer esas caídas, pero cuando ya está bien práctico el alumno ya lo hace con muchas facilidades.

El Maestro Ananías redimensiona la práctica y enseñanza de la Grima no sólo como "defensa personal", sino como un arte que "enseña a vivir" y el cual es un motivo de "orgullo". Salud, belleza y el "buen trato con las personas" hacen parte de los objetivos de su práctica.

Por otro lado, Zuleta nos ayuda a pensar que es posible que en las montañas del Cauca se realiza un tipo de resistencia que el sistema neoliberal no ha observado, porque sus políticas culturales y educativas siguen defendiendo prácticas hegemónicas e, incluso, porque sus políticas de seguridad creen que sólo existen revoluciones armadas con ametralladoras. Sus instrumentos de defensa desconocen que existe

también una resistencia que defiende las cosas "bien hechas" (SENNETT, 2009), llenas de belleza, que realizan hombres y mujeres, campesinos afrocolombianos, con un palo y un machete, en un patio de una casa humilde, al lado de unos árboles grandes y casi a oscuras, después de trabajar en sus cultivos o en las minas de oro compradas por grandes empresarios o multinacionales. Ellos, de alguna manera, representan, aquello que es descrito por Sennett: "el deseo de realizar bien el trabajo".

> El artífice [...] simboliza, en cada uno de nosotros, el deseo de realizar bien un trabajo, concretamente, por el placer de la cosa bien hecha. Los avances de la alta tecnología reflejan un antiguo modelo de habilidad artesanal, pero la realidad concreta es que aquellos que aspiran ser buenos artífices son desvalorizados, ignorados o mal comprendidos por las instituciones socias. (SENNETT, 2009, p. 164).

Una lógica transformadora

Al hablar de los modos de transmisión de la Grima y defender la manera particular como ésta se realiza, debemos volver, no obstante, a una idea expuesta atrás, sobre que, la posibilidad de transformar el conocimiento recibido en el proceso de formación corresponde a **una etapa final en el aprendizaje y no un punto de partida**. Para eso es necesario revisar la relación maestro-alumno en la enseñanza de la Grima. En dicho proceso, que dura varios años (el Maestro Graciliano le explicaba a Ananías que se requerían más o menos unos doce años para aprender bien el arte), el alumno es sometido a constantes "pruebas", no sólo en los conocimientos técnicos del juego, sino también en su comportamiento personal. Si el alumno ha cumplido con todos los requisitos, entre ellos, un conocimiento de todas las *cruzas* y superar ciertas "pruebas", a través de las cuales el Maestro mide si puede considerar a su alumno "de confianza", puede recibir de su Maestro la autorización para enseñar el arte. Podemos colocar como ejemplo, en este último aspecto, una de las "pruebas" que el Maestro Graciliano le hizo a Ananías. Estando juntos en una calle de Santander, El Maestro Graciliano le dijo que lo esperara un momento y se demoró cuatro horas en volver. Según cuenta Ananías, él no podía moverse del lugar, ni, al momento de llegar su Maestro, enojarse con él por la demora. Fue después de esta prueba que el Maestro Graciliano decidió "entregarle el arte", dice Ananías.

Esta pequeña historia relatada por el Maestro Ananías, tal vez en otro contexto y en otro tipo de formación constituya una simple anécdota o sea generadora

de un enorme malestar, pero es necesario resaltar que ella constituye una importante prueba de lealtad, obediencia y humildad del discípulo, que en determinado momento era fundamental para el Maestro Graciliano sintiese la confianza de enseñarle todo el arte.

Necesitamos analizar, igualmente, dos elementos en este acto de "entregarle el arte": el primero es que, al momento de recibir un alumno su autorización para enseñar, *no acaba su proceso formativo*, y segundo, el alumno está obligado a *"superar a su maestro"*.

El primer aspecto se refiere a que, cuando el discípulo está ya enseñando el arte con un grupo de alumnos, el maestro va a visitar el grupo para analizar si su discípulo está haciendo un buen trabajo o no. En este punto encontramos un elemento importantísimo para resaltar: el discípulo, que ahora ejerce su grado de profesor, *es evaluado en la calidad de los alumnos que está formando.* Es decir, ya no es evaluado por su dominio técnico, ni por su conducta, sino por el nivel de desempeño y ejecución que tengan sus estudiantes. Podemos expresar esta idea de una manera más contundente: *el maestro es evaluado no por su saber sino por la calidad de sus alumnos*.

En el segundo aspecto señalado, el discípulo tiene un compromiso de *"añadir algo nuevo al arte"*, no se puede conformar con lo aprendido, sino que, como dice el Maestro Porfirio, "tiene que meterle alguna cosita". Así lo podemos notar en esta conversación con los dos Maestros:

> PORFIRIO: Porque es que el alumno tiene que superar el maestro. Porque si no ¿entonces? [...] esa es la vuelta con este juego. Que eso usted, el profesor le puede enseñar, vuelvo y le digo, 15 cruzas. Listo, usted aprendió esas 15 cruzas. Pero de esas 15 cruzas usted tiene que tratar de sacarle algo, tiene que tratar de sacarle alguito más.
> JHONNY: Ya personal.
> PORFIRIO: Sí, ¿por qué? porque entonces usted ¿cómo va a superar el maestro? ¿ah? si toda la vida usted va a estar con lo mismo ahí.
> JHONNY: ¿Y esa idea de superar al maestro nació de dónde? ¿de iniciativa suya o de Ananías o era inculcada por el propio Graciliano Balanta? ¿o de dónde?
> PORIFIRIO: No. Por el propio Graciliano Balanta. Porque le vengo a contar: El profesor de Graciliano, [el] que le enseñó a Graciliano, cuando vino a mirar los discípulos de Graciliano, dijo que los discípulos de Graciliano estaban mejor que los de él. ¡Claro, entonces ya lo había superao!
> ANANÍAS: Ahí está en historia.
> PORFIRIO: Es como ahorita, usted por lo menos ve el grupo de aquí [Mazamorreros] y también el grupo de allá [San Francisco] y allí hay algo de diferencia entre lo que juegan estos muchachos aquí y lo que juegan ellos allá. Yo creo que usted ha mirado.

Es importante resaltar en esta conversación, que este aspecto de "superar el maestro" es algo constitutivo de la práctica y la transmisión del juego, ya que es sustentada como una lección dada por antiguos maestros. Como cuenta Porfirio, podemos comprobar esta idea en el hecho de que, en un momento determinado, los alumnos del Maestro Graciliano estaban mejor formados que los alumnos de quien fue su profesor. También debemos resaltar que las palabras de Porfirio son tan contundentes, hasta el punto de decir, frente a su propio maestro, que sus alumnos (de San Francisco) tienen un más alto nivel en el juego que los actuales alumnos de Ananías (en Mazamorrero).

Podemos notar también un nexo entre estos dos aspectos mencionados en la relación maestro-alumno. Si bien, en el primer punto, podemos ver que *la calidad de un Maestro es evaluada en la calidad de sus alumnos* y, en el segundo, que *el deber de todo discípulo es superar su Maestro*, podemos observar que la superación hecha por el discípulo no equivale necesariamente a una "derrota" del Maestro, sino que la superación que realiza su discípulo, comprobada en el mejor nivel que tienen sus alumnos, es una prueba misma de la buena formación que recibió. Como dice Georges Gusdorf (1987, p.56): "El profesor ensaña a todos la misma cosa; el maestro anuncia a cada uno una verdad particular y, se es digno de su trabajo, espera de cada uno una respuesta particular, una respuesta singular y una realización". O como dice Freire (1996 p. 25): "quien forma se forma y reforma al formar y quien es formado se forma y re-forma al ser formado".

Debemos aclarar, entonces, en este punto de nuestra discusión, que si bien comenzamos este capítulo realizando un cuestionamiento a un planteamiento hecho por Paulo Freire, al defender la idea de transmisión, como un proceso en el que el alumno no puede "quitar nada de lo que los 'antiguas' enseñaron", no estamos negando la posibilidad de que ese conocimiento sea transformado. Antes bien, es uno de los objetivos esperados en dicho proceso: que el alumno realice un trabajo creativo y reformule o incluya nuevos elementos al Juego.

Podemos notar esto, de manera puntual en la dieciseisava *cruza* añadida al juego por el Maestro Ananías, "Saltos hacia arriba y hacia abajo". Esta es una creación particular del Maestro Ananías, uno de los elementos que él ha "añadido" al Juego. También, es un nuevo elemento el incluirle un "narrador" al Juego, con el objetivo de que

"no saliera mudo", sino que tuviera más fuerza. Así lo podemos ver en esta narración del Juego en el que participan el Maestro Porfirio y Wilder, creada por el Maestro Ananías:

> Posición de *Medio Pabellón*
> arman
> dentra lindo
> por ahí posición de *Medio Pabellón* otra vez
> dentra
> saca el cuerpo
> saca el cuerpo
> bien lo llama a *Transversales*
> bien *Doble Transversal*
> muy bien lo hace
> dentra cae en posición
> otro poquito bien esa defensa
> dentra
> con *Tiros Negativos* va entrando
> lo hace dos dentra
> muy lindo
> *Tiro* y *Contratiro*
> a la una dos dentra por ahí cubriendo el cuerpo un poquito
> está entrando un poquito con *malicia*
> uno dos lo espera en *Tajo*
> *Transversal Doble Transversal*
> cae muy bien lo hace
> dentra otro poquito al frente
> un poquito
> métase un poquito a la gramilla
> cae a tierra lo hace
> al suelo muy bien ahí tenemos *la Parada de la Víbora*
> linda jugada que hizo
> lo espera
> lo está esperando el profesor Porfirio
> va para atrás el profesor Porfirio
> lindo cae
> para ellos muchachos (el público aplaude).
> (Narrado por el Maestro Ananías. 08/02/2013)

Podemos notar "fusiones" que el Maestro Ananías hace con elementos rítmicos y musicales, tanto en las narraciones del Juego, como en ejercicios con los "compases", en los que el golpe de estos debe coincidir con el *tempo* de una melodía. Varios de los ejercicios de entrenamiento que él realiza en "el Circo", también los explica como nuevas cosas que él incluyó.

Podemos concluir, entonces, que en el proceso de transmisión de la Grima, el alumno no es solamente un depositario del conocimiento compartido por el maestro, él es un camino para su continuidad, su reproducción, su circulación y su desarrollo. La

relación del maestro con su alumno se entiende, entonces, dentro de una lógica relacionada con la propia naturaleza del juego: va creciendo en el proceso de transmisión:

> PORFIRIO: Entonces por eso yo digo, esto no se… esto no se va como acabando, sino que esto se va como…
> ANANÍAS: ¡No, esto va aumentando!
> PORFIRIO: ¡Claro!
> ANANÍAS: Va aumentando.

Las Formas del Aprender

Hemos conocido tres formas de aprender la Grima en Mazamorrero y San Francisco, y que tal vez se puedan hacer extensivas al Departamento del Cauca, en general. La primera, es aquella en la cual el aprendiz hace parte de un proceso de formación con un maestro que domine algún estilo particular de Grima. La segunda, es un aprendizaje "con ventaja", es decir, a través de oraciones, pactos con el duende o con el diablo. Y la tercera es una forma que "no tiene explicación muy clara", es decir, en que alguien sabe jugar muy bien, pero "nadie sabe cómo aprendió a jugar" porque nunca estuvo en una clase.

La primera de estas tres formas es la que nos ha estado ocupando durante el transcurso de esta investigación, y de la cual vamos a retomar, en este momento, algunos aspectos. Ella ocurre en una "academia" liderada por un maestro y puede incluir tanto prácticas colectivas, como encuentros personales con el maestro. En esta forma de aprendizaje participa un proceso de observación e imitación de los movimientos hechos por el maestro o demás alumnos, en un periodo de tiempo que puede durar varios años para que un jugador pueda estar "bien formado" y un periodo más extenso para "acabar el curso", es decir, para ser profesor del arte.

Contrasta con esta forma de aprendizaje, una segunda situación que se presenta, en la que hay personas que logran tener un dominio del machete, de un arma blanca o elevadas habilidades físicas, por un medio que en la comunidad es denominado como "ventaja". Este tema fue colocado por el Maestro Ananías en algunas conversaciones en las que él explicaba que su juego era "limpio", que el arte que aprendió del Maestro Graciliano no se aprendía con "ventaja". También surgió en las conversaciones con algunas personas "antiguas" de la comunidad que el Maestro nos presentó.

A este respecto, debemos decir, inicialmente, que este tema aparece en los trabajos de Zuluaga (1993, 1998), en sus estudios sobre la historia del Patía, región ubicada al sur del departamento del Cauca. Zuluaga cuenta sobre experiencias en las que personas de la comunidad aprenden a manejar un arma, tocar un instrumento, hacerse invisibles, transformarse en animales u objetos o adquirir una gran fuerza física, a través

de pactos con el duende[66] o con el diablo. Las hazañas de dichos hombres eran evidenciadas, también, en el alto control que tenían del arte de manejar el machete y su victoria en las contiendas.

> En este valle, los descendientes de esclavos africanos, huidos de las minas de la Costa Pacífica y de las haciendas del Valle del Cauca, lograron construir —desde el Siglo XVIII— un refugio y una sociedad altamente cohesionada, defensiva frente a la institucionalidad criolla y mestiza dominante en el exterior. Cimentada en la familia extensa, en el uso comunitario de la tierra, con valores rurales donde el paradigma era el valor de los hombres manifiesto en: el coraje, la habilidad de caballista, el dominio del **arte de la esgrima con machete** y su capacidad para burlar la represión de que era objeto por parte de las autoridades exteriores. […] Existieron en el Patía unos personajes, algunos de los cuales llaman **hombres históricos**, de gran respeto y admiración, que realizaron hazañas maravillosas. Generalmente se habla de ellos como **empautaos**, **entusiasmaos**, para señalar que se considera que tenían pacto con el diablo. Sin embargo, algunos de ellos lo negaban y afirmaban su devoción por algún santo o su conocimiento de oraciones secretas que los dotaban de aptitudes especiales. (ZULUAGA, 1998, primer resaltado nuestro, los demás son del autor).

En una conversación que pudimos tener con Zuluaga[67], nos ratificó que un "empautao" era alguien que dominaba el arte de la Esgrima. En los textos citados de este autor, encontramos, además, algunas pistas sobre cómo estos "hombres históricos" o "empautaos", aprendían artes o ganaban habilidades físicas con la ayuda de oraciones que memorizaban y rezaban cuidadosamente. Uno de estos casos es el relato de un hombre que cuenta cómo su papá, "de repente", comenzó a tocar con gran destreza el *brujo*[68], instrumento de cuerdas típico de la región:

> Y se agarró mi papá (el no sabía tocar nada), pero desde que cogió el brujo empezó a registrarle y a sonarle bonito. ¡Y vamos pa' delante! ¡Y vamos pa' delante! Y eso era Leopoldo por aquí, y Leopoldo por allá, con el brujo. Pero entonces resulta que el duende, como era el duende que lo había enseñado, empezó a rondar la casa más de cerca. (ZULUAGA, 1998).

Esta destreza ganada de tocar un instrumento, llegaba a ser tan alta que se podía ordenar al brujo sonar sin intervención humana alguna. También, los "hombres históricos", para librarse de sus enemigos, adquirían la capacidad de hacerse invisibles, transformarse en un animal o en un objeto, siendo la transformación más frecuente la de

---

[66] Ser mágico del pacífico colombiano.

[67] Entrevista realizada en la Universidad del Valle en 04/12/2013.

[68] "El **brujo** es un instrumento musical que se construía en el Patía. Era una especie de tiple pequeño, de tres a cinco cuerdas de crin trenzada de caballo. Se interpretaba en forma similar al 'cuatro' venezolano. Recibía también los nombres de bandolín y cola de mocho". Nota de rodapié de Zuluaga (1998).

adquirir la apariencia de rastrojo. Encontramos, entre los relatos expuestos por Zuluaga, esta historia de un hombre, armado con una peinilla, que logró evadir a un grupo de adversarios haciéndose invisible:

> Una vez llegó un tipo, cuando subió al gobierno el partido liberal... no me dejé quitar la peinilla en una cantina ¡Uh!... después mandaron una comisión a quitarme la peinilla... el día sábado vinieron diez y seis rurales a capturarme, diez y seis rurales! Llegó un amigo mío como a las siete de la noche a conversar conmigo, entonces yo me senté en el quicio de la puerta y como en el corredor había un cajón, que se hiciera ahí. La mujer que yo tenía, que venía de una casa vecina, me dijo: ¡Está la casa encerrada! Entonces me dijo el amigo: Cuidado pendejo te vas a dejar coger. Y yo me corrí poco a poco hacia atrás... Ese sábado no me pudieron coger, me corría y rezaba, y el amigo me decía que me fuera. Yo decía: ¿Que me vaya? Hum! ¿Estando allí libre?! Eran diez y seis rurales, y cuando se oía que decían: Yo lo vi! Yo lo vi a cuando se levantó! Él se levantó de ahí, él estaba ahí! Y yo parado en la puerta sonriendo... (Silverio, citado por ZULUAGA, 1998).

No obstante, es Rufino Angulo el hombre más renombrado como "empautao" en la región del Patía:

> Era el hombre más fuerte que ha existido en el Patía, su fuerza se la asociaba a la de un toro. A esta cualidad se le agregaba la agilidad para cazar venados. Podía vencer a tres o cuatro hombres, se limitaba a recibirlos y lanzarlos por los aires sin mayor esfuerzo. Podía matar los venados que quisiera. (ZULUAGA, 1998).

Zuluaga cuenta que estas habilidades se ganaban a través de oraciones a la Virgen Santa, quien lo protegía con su manto, o mediante pacto con el diablo. En cuanto al proceso de iniciación-aprendizaje de estas oraciones o la realización de pactos, este autor expone que existían personas que guiaban o acompañaban estos procesos en su fase inicial:

> En el Patía, Lázaro Angulo era considerado el "general", el "maestro" de los empautaos. Él, que prácticamente tenía todos los "poderes" que el diablo otorgaba a los empautaos, estaba autorizado para reclutar y preparar los que desearan ser **enstusiasmaos**. Lázaro era el empautao ejemplar, el paradigma de los entuasiasmaos. (ZULUAGA, 1998, resaltado del autor).

En una etapa siguiente, a este aprendizaje con el "maestro" o "general", era el mismo diablo o duende el que impartía las instrucciones y los compromisos que eran adquiridos con el "empautao":

> Él [Lázaro] era el que los conectaba, el que quería empautarse hacía conexión con Lázaro y Lázaro hacía conexión con el diablo y les presentaba el tipo 'a que hicieran el empauto'" (Leonel, citado por USSA, 1989, p. 99).

En este encuentro con el diablo eran expuestas las exigencias que este tenía para el hombre que quería "empautarse" y la duración del "empauto":

> Pero todo pacto tiene una duración y un fin, todo beneficio una contrapartida. A ellos el diablo les decía que para compactarse con él le tenían que dar el alma, que'l día que'l la necesitara, eso es que'ra por un tiempo delimitado, que'l día que la necesitaba los mataba y se iba con el alma… (Fermin) […] hay quien asegure que el empautamiento duraba ciento treinta y tres (133) días. Aparte de sus características cabalísticas, si -como hemos visto- la mayoría de los pactos se celebraban el Jueves Santo, su finalización se iba produciendo el 15 de agosto. (ZULUAGA, 1998).

Notamos en este punto, como dato importante, que los poderes que eran otorgados por el diablo tenían una duración determinada y que, después de un determinado periodo, el diablo requería del alma del "empautao".

Resaltamos, no obstante, que estas cosas que narra Zuluaga, no ocurren solamente en el Patía, ni pertenecen al pasado, como pudimos notar en nuestro trabajo de campo. Aunque varias de las personas con las que conversamos sobre el asunto, decían que "eso era más de los antiguas", ese tipo de cosas, como dice el Maestro Ananías, "todavía existen". Podemos notarlo, en el relato sobre la forma como murió el propio Maestro Graciliano Balanta:

> Mi mamá me cuenta que él estaba así una nochecita, en la parte de afuera y que venía una candelilla de esas que alumbran y esa cosa empezó a atacarlo y de repente le cayó otra y empezaron a atacarlo esas dos cosas y entonces él no pudo peliar contra las dos. Y murió. (Wilder Balanta).

Don Arnulfo, Hijo de Don Graciliano, nos cuenta que creen que su papá fue atacado por un mal que un brujo le mandó. Ananías explica, que Don Graciliano "hacía 'remedios' y usted sabe que al médico siempre le atacan". El Maestro Ananías siempre nos reitera que el Juego del Maestro Graciliano era "limpio"; sin embargo, hasta donde pudimos entender, aquel Maestro conocía formas de defenderse no sólo del ataque de un hombre, sino de esos juegos o ataques "con ventaja". Podemos notarlo en esta conversación con el Maestro Ananías y Don Arnulfo, en el que Ananías relata sobre un hombre que, enfurecido, derrumbó la mesa donde el Maestro Graciliano tomaban unas cervezas con varios de sus discípulos, celebrando su participación en los Juegos Panamericanos en Cali[69]. Cuenta Ananías que Don Graciliano se quitó el sombrero y le

[69] Juegos realizados en 1971 en Cali, Colombia.

tiró "juego de cabeza"[70] al pobre hombre, que, desesperado, salió corriendo y se tiró al río:

> MAESTRO ANANÍAS: Andábamos con el profesor Graciliano y el finao Dicilio y estaba el finado Pacho también. Y ese día le digo que habían dado una cantidad de cerveza y aguardiente. Eso fue en Cali, cuando andábamos en pos de los Juegos Panamericanos. Y en esas un señor llegó allí y cuando levanta la mesa y, me dio como susto, ay, ese tipo voltió todo eso y en ese tiempo las botellas eran puro vidrio, eso se reventó. Graciliano apenas agarró a ver y se quitó el sombrero. Cuando arranca ese tipo, ay, yo decía "¿pero a ese tipo qué le han hecho?". Vea, llegó a esas murallas de Rio Cali, que esa agua es sucia, ese tipo hizo fue paloma y chumblum. Oiga, qué cosa, yo no he contado eso. Pero así fue.
> DON ARNULFO: Le metió "jueguito de cabeza", como decía mi papá.
> MAESTRO ANANÍAS: Le metió "juego de cabeza". Oiga, eso es como un cuento, pero es efectivo. Uno las mira con los ojos.

Don Genaro nos cuenta, también, la historia de un hombre que en una contienda mandó al duende a pelear por él, mientras este hacia una oración detrás de la casa y todo el mundo creyó que era él quien peleaba en la sala:

> […] Y entonces el tipo se salió pa' fuera como quitándose el saco. ¡Ah! y ahora matan a ese pobre forastero, que dijeron. Y el finao Emilio saca la oración y se quedó atrás de la casa y le espantó fue el duende, le mandó el duende a ese hombre. Y que cuando va llegando, se le metió por la sala, pero él estaba era rezando la oración, estaba acá atrás. Y se cogieron, oyó. Y que cuando ese tipo via ese señor, cuando se le iba encima ese otro, es que lo mandaba de aquí a allá, ese, el duende. El finao Emilio, sí señor, le puso el duende, el duende era el que estaba peliando adentro con él […] le mandó fue el duende a ese hombre y ese señor cuando sacaba las manos lo mandaba allá patassarribiao. Pero era un hombrazo, ah, y ese tipo bramaba de tanto llevar golpe. Y entonces, ay carajo, ese tipo se desapareció, lo estropió y no volvió más. Y ahora sí quedó él mandando, el finao Emilio.

También, conversando con Don Ernesto, supimos que él era conocedor de "la Oración del Duende para Amansar y Enamorar", que dice en su fragmento inicial: "Duende mío, que andas por el aire, como el ave de la tierra, también duende mío te entrego mi cuerpo y mi alma y mi espíritu sea unido […]". Don Ernesto cuenta que una noche, hace unos diez años, lo visitó en su casa la duenda, con un cuerpo de una mujer muy hermosa, queriendo acostarse con él, pero que solamente descubrió que no era realmente una mujer cuando le tocó el cuerpo y sintió que no tenía huesos, que era sólo carne:

> […] estaba yo bien dormido cuando asentó una mujer sobre el rancho, pero cuando asentó sobre el rancho ya había caído encima de yo. Ay,

[70] Expresión utilizada por Don Arnulfo, hijo de Don Graciliano, para referirse al juego "con ventaja" y que Ananías repite en su relato sobre el hecho referido.

> dije, vea. Yo le hablaba y ella nunca me llegó a contestar, yo le decía: si fueras espíritu bueno venías de día pa' que conversemos, pero de noche ya que llegás a esta hora así serás de malo o de mala. Me daba besos, se subía sobre yo, eh, me daba besos, me besaba por aquí, por acá, y yo le quitaba la mano y me besaba por aquí, pero eso era una cosa que oiga, qué berraquera. Oiga, y solito como estoy ahorita. Ay hermano, esa mujer estuvo aquí molestándome como tres meses, era una hembra, una duenda. Y yo me acostaba boca abajo y me voltiaba. Yo no sé cómo me voltiaba patasarriba y se me subía encima. Y me estrechaba que yo pudiera moverme pa' toca'la bien. Le decía: aflojáme las manos pa' yo, en vez de que vos te subás, pa' yo subirme. Pero no contestaba nada, ni me aflojaba tampoco. Un día que, yo no sé, medio me aflojó esta mano, y se la corrí desde acá hasta acá. Y la toqué que era una hembra. La toque que era una mujer. Pero nada de hueso, o sea, pulpa, pura carne. Nada de hueso.

Don Ernesto también explica que para defenderse del acecho de esta "mujer", que lo buscó todas las noches durante tres meses, tuvo que ir a visitar un vecino que le dio unas estrictas instrucciones sobre lo que tenía que hacer:

> […] llegué, ese día cené temprano y me acosté, pero no dormí, apenas con el radio listo ahí. Apenas dieron las once, me senté, eran las once y media, me preparé mi peinilla y me salí ahí afuera. Estaba yo allá afuera cuando la oí que se entró al rancho y la vi. Y le hice las tres cruces con la peinilla, le dije: "volvé mañana sin vergüenza por el poquito de sal". Hasta hoy, no volvió más.

Resaltamos cómo en esta defensa de "la mujer duende", Don Ernesto utiliza una peinilla (machete) que está "rezada" y le hace con ella tres cruces. También es de notar que dicho procedimiento fue enseñado por un vecino conocedor sobre el asunto. Es decir, en todos estos hechos está implicado, también, un proceso de transmisión de un conocimiento particular sobre las formas de proceder, tanto para la utilización de "la ventaja", como para saber defenderse de ella.

De manera similar, al relato de Don Ernesto sobre el uso de una peinilla "rezada", también Ananías cuenta que los "antiguas" utilizaban unas peinillas que tenían una cruz:

> ANANÍAS: Trabajaban era con unas peinillas de crucero, ah.
> DON ARNULFO: Sí, mi papá tenía una de esas. […]
> ANANÍAS: Esas largotas, que dice él que tenía esa como en forma de bayoneta. ¿Sabe quién tenía una de esas? El finao José Ever, care perro y de cruceta. Bueno, llegamos a un […] tema que se habló de brujería. Bueno, yo sí sé que el finao Graciliano él enseñaba su juego limpio, ese es un juego muy limpio y yo en mis conversaciones, eso está escrito en los videos, que el finao Graciliano no enseñaba su arte con brujería, por eso él dejó tantos maestros. A pesar de que dejó tantos maestros ya murieron los más, hay es ramitas. Murieron. Bueno, llegamos a un tema de que me dijo por ahí el profesor Héctor Elías, y él me decía, vea, profe,

> lo que pasa es que las peinillas de crucero, los antiguas las manejaban pa' rezarla, por eso llevaba la Santa Cruz.

También Don Genaro, conversando junto con el Maestro Ananías, nos relató la historia de un hombre de edad tan avanzada que no conseguía mantenerse erguido y, no obstante, logró ganarle en un duelo a un renombrado maestro de Grima:

> DON GENARO: el finao Gracilio me contaba que una vez estaba por allá tirao por los montes del Palo, por acá del Puerto pa allá… primito y entonces montó su Grima y montó su escuela de Grima, entonces ahí había un viejito, que había un viejito, viejito y que él quesque hasta los domingos iba… y que ay, que….. "ay mijo! usted porque no me hace el favor y me da un jueguito, un repasito". Y que el maestro le dijo: "ay no manito, me da mucha pena pero usted ya está muy anciano. Ay, que no, que no". "Ay, por qué no me hace el favor y me da un repasito, hombre hágame un repasito". Bueno, y que el finao Gracilio joven les dijo: "es que me da mucha pena que usted se lastime y sea un problema para mí, jugando Grima". "No, deme un repasito". Y que ahí tenía un poco de muchachos enseñándole el finao Gracilio, él también joven, y él "ay deme un repasito". "Ay que yo le doy un repasito, pero me da mucha pena con usted, con un palo sólo", "entones deme una peinilla, que es que yo de pronto como que me defiendo es con la peinilla". Primo… y le digo que cogieron cada uno su peinilla y el finao Graciliano es que defiéndase y defiéndase y por aquí y por allá y ese tipo…. "ay por qué no soltamos los palos y así con las manos no más"… y le digo, que... "no yo me defiendo así con la mano"… y eso que cuando el finao Gracilio se descuidó ya le había mordido aquí la pierna….
> MAESTRO ANANÍAS: ¡Ay mano!
> DON GENARO: y se quedó pensativo, oyó. Ese tipo así viejito, jugaba con *ventaja*.
> MAESTRO ANANÍAS: Con *ventaja.*
> DON GENARO: Y esa gente que viendo que cuando le mordió el brazo y se metió por aquí por debajo de las piernas y acá le mordió la espalda. Y que era un viejito, primito, que ya no podía ni pararse. ¿Y qué pasaba? Ese jugaba con *ventaja.*
> MAESTRO ANANÍAS: sí, con *ventaja.*
> DON GENARO: Sí señor, ese juego con ventaja es jodido. Pero ese juego no sirve.

La cuestión resaltada por el Maestro Ananías sobre el aprendizaje "con ventaja" es que el jugador no posee un control y autonomía frente a ese conocimiento. Ananías explica que los alumnos mientras estaban en la compañía de su maestro tenían una grande habilidad, pero que sin la presencia de su maestro "no sabían nada". Así lo podemos reafirmar en otro momento de la conversación con Don Genaro:

> DON GENARO: En ese tiempo eso era *Relancino*, no cierto?
> MAESTRO ANANÍAS: de un juego que llama *Relancino*, sí señor. ¡Esa!
> JHONNY: ¿Ese era el juego de Don Locario?
> MAESTRO ANANÍAS: De Don Locario. Que eso era uno y dos, uno y dos. Uno y dos y de ahí no salía. Bueno, hubieron maestros de discípulos adelantados, porque maestros, primo, creo que no salieron, porque este

> como que enseñaba con *ventaja,* qué cosa yo decile, eso, según uno oye los antiguas.
> DON GENARO: Con *ventaja*.
> MAESTRO ANANÍAS: Con *ventaja*. Y yo le decía a él de la clave que había con *ventaja*. Eso lo sabe el primo también, vea: es que los maestros que enseñaban en ese tiempo con *ventaja*, ay, mientras estaban en la sala con sus discípulos eso era terroneras.
> DON GENARO: Sí…
> MAESTRO ANANÍAS: Pero apenas salían afuera ya no sabían nada.
> DON GENARO: Ya no sabían.
> MAESTRO ANANÍAS: Entonces…
> DON GENARO: Eso jugaban era con el duende, todo eso.
> MAESTRO ANANÍAS: Eso sí, con el duende.

Notamos en esta conversación, también, un elemento muy importante colocado por el Maestro Ananías, en cuanto relata que del juego que dominaba el referido Maestro (Don Locario), que era "con ventaja", quedaron formados buenos jugadores, pero no maestros. Este es un elemento bastante significativo, puesto que al referirnos a que el discípulo no adquiría una "autonomía", estamos queriendo decir que no lograban, en su proceso formativo "desprenderse" fácilmente de la influencia de su maestro para ejercer cabalmente su trabajo. También podemos pensar que, como no había recibido un aprendizaje técnico del juego, no conocía el proceso pedagógico, paso a paso, de cómo se enseña. Notamos esto como contraste a la forma de enseñar la Grima el Maestro Ananías, tal como la aprendió del Maestro Graciliano, en la que se busca que el discípulo tenga el grado de Maestro, es decir, que esté capacitado para abrir sus propias escuelas y seguir de forma independiente su trabajo.

No obstante, también es importante resaltar que, si analizamos los relatos expuestos por Zuluaga, no era que aquellos hombres "históricos", (como son llamados en el Patía, y que, de alguna forma podemos relacionar con el nombre de "antiguas" utilizado en Mazamorrero) aprendieran "de repente". Es decir, el hecho de aprender unas oraciones y entrar en un proceso iniciático debe ser considerado también como un proceso de aprendizaje. Vemos necesario no evadir este tema de nuestra reflexión sobre la forma como la Grima es transmitida, puesto que, si bien resaltamos que a las discusiones sobre educación y formación del artista en ambientes escolarizados, les hace falta entrar en diálogo con estas "otras" formas de aprendizaje y enseñanza, también es preciso colocar, que aquel hombre que "aprende" a tocar un instrumento o una destreza física con la ayuda de una comunicación con "lo sagrado" o "lo misterioso"

(o para decirlo en palabras del Maestro Ananías, con algo que "*es una realidad*"), también está participando de un proceso formativo.

Desconocer esta situación, sería igual a desconocer que el propio Maestro Ananías, así defienda la práctica y la enseñanza de un arte "sin ventaja", no niega que exista esas "otras cosas", sino que, al contrario, reafirma que "eso existe", "es real". También sería desconocer que, en su propia manera de sentir y ver su arte, el Maestro explica que la Grima "*es un regalo de Dios*". De tal forma, en este caso en particular, no podemos estar de acuerdo con el planteamiento de Huizinga, que dice que "es posible negar, si se quiere, casi todas las abstracciones: la justicia, la belleza, la verdad, el bien, Dios. Es posible negar la seriedad, pero no el juego". Las palabras y testimonios del Maestro Ananías enfatizan, justamente, que yendo al encuentro de la justicia, la verdad, la belleza, el bien, e inclusive Dios, es que podemos encontrar un sentido de la práctica de la Grima y de su interés en que dicha arte "no muera".

Desde luego, reconocemos que abordar este tipo de temas exige una investigación más rigurosa y amplia, en la que las ideas de "aprender con ventaja" o como "regalo de Dios", merecen ser profundizadas también en otras circunstancias de la vida social de la comunidad, e inclusive en la práctica y enseñanza de otros oficios.

Es necesario, volver ahora a la tercera forma de aprender que planteamos al comienzo del capítulo, aquella para la cual no existe una explicación muy clara sobre cómo alguien aprendió a jugar. Notamos ese tema en una conversación del Maestro Porfirio con algunos de sus alumnos y otras personas de la comunidad:

> WILDER: Es que el juego de Roger ese es un juego… ¿cómo es que le llaman a eso? ¿Garrote es que es? Ese *man* lo coge y va es pa' bajo.
> JOSÉ LEONIDAS: A mí me dejó la marca aquí.
> PORFIRIO: Bueno, ¿**y ese *man* con quién aprendió,** mi hermano**?** Sino que la malicia de eso viene como por la… [hace un gesto señalándose la mano, lo que es entendido en la comunidad como "la sangre"].
> WILDER: ¿Quién, Roger?
> PORFIRIO: Sí.
> WILDER: ¡Jum! ¡No sabe usted!
> PORFIRIO: Ese *man* pequeño, se puede decir que vivió un poco de tiempo conmigo. **Yo no sé ese *man* a qué hora aprendió**.
> FABIAN: De ver.
> WILDER: Yo pensé que Meme [Roger] era suyo.
> PORFIRIO: No, **yo no sé ese *man* con quién aprendió**, si con tío Nano, ese *man*…
> WILDER: ¿Aprendió solo?
> PORFIRIO: malo malo [Sí, tal vez]

> JESÚS LEONIDAS: Ese *man* es bueno, ¡con Porfirio tiene unas garroteras! Y ese tiene el mismo desgonce [de manos], *trin, trin, trin*, dos, tres, *trin, trin* y ahí se la mandó.

Si el tema del aprendizaje "con ventaja" plantea unos retos que difícilmente podemos alcanzar a estudiar de manera profunda, lo expuesto por el Maestro Porfirio en esta conversación no deja de ser menos complejo. Lo que notamos aquí, son varias explicaciones que los interlocutores de Porfirio van colocando sobre la situación de Roger, que siendo un hábil jugador, no se explican "a qué hora aprendió" ni "con quién aprendió". Está claro, no obstante, que no están hablando de un desconocido sino de un hermano del Maestro Porfirio. Fabián dice que seguramente **aprendió viendo**, y podemos concordar con esta hipótesis, pues varias personas de la familia de Porfirio han sido jugadores de Grima. También podemos notar que el mismo Ananías relata que la forma como los hombres colombianos aprendieron la Grima fue observando, "a través de un huequito", la práctica que realizaban unos maestros grimistas que visitaron Colombia durante la esclavitud. Es decir, el aprendizaje, producto de una labor de **observación-imitación-transformación** es dada como una base en el mismo origen del juego. No obstante, la conversación sería superflua para el tema que nos interesa, si en ella no fueran apuntadas otras posibilidades sobre la forma de aprender: que haya aprendido **solo** o que sea una cuestión de "**sangre**". En este punto, estas dos hipótesis plantean interrogantes difíciles de responder, puesto que sabemos que la Grima requiere un alto grado de entrenamiento técnico para ejecutar el juego, que se desarrolla, como hemos notado varias veces en este documento, en un contacto con un maestro durante varios años.

Podemos sustentar, de alguna manera, la idea de Fabián de que aquel jugador aprendió **viendo**, haciendo un puente con la Teoría Histórico Cultural[71], que sirve justamente de base para el pensamiento de Paulo Freire (POLI, 2007). Vigotsky, uno de los principales representantes de esta teoría afirma:

> [...] la cultura origina formas especiales de conducta, modifica la actividad de las funciones psicológicas, edifica nuevos niveles en el sistema del comportamiento humano en desarrollo. [...] En el proceso de desarrollo histórico, el hombre social modifica los modos y procedimientos de su conducta, transforma sus inclinaciones naturales y funcionales, elabora y crea nuevas formas de comportamiento

[71] Corriente de pensamiento desarrollada por investigadores rusos durante los años 30 del siglo XX, que ha tenido continuadores hasta el presente en diferentes lugares del mundo. Ha tenido una fuerte influencia en los estudios de Psicología y Educación. Se destaca como figura pionera Lev Semionovich Vigotsky.

específicamente culturales. (VIGOTSKY, 1995, p. 34)

Como explica Asbahr (2011, p. 26), para Vigotsky, "las características típicamente humanas no están presentes desde el nacimiento, no son biológicas o innatas. Son producto del desarrollo cultural del comportamiento". De tal forma, sería bastante difícil argumentar que aquel joven, sin haber estado en las clases de Grima, sabe jugar porque nació con un conocimiento ya dado del arte, o, como se dice de forma coloquial, "nació aprendido", sino que es producto de su interacción con la cultura. Podemos, así, suponer que esa persona aprendió observando el juego o alguna(s) clase(s) de algún maestro y que, teniendo una inteligencia y una habilidad corporal extraordinarias, logró captar muy rápidamente la manera de ejecutar el juego. No obstante, esto no deja de ser una explicación que nosotros damos, de acuerdo al planteamiento de Vigotsky, que ha servido de base para importantes teorías de la educación, incluyendo la de Paulo Freire. E incluso, no dejaría de ser un afán nuestro como investigadores de **explicar algo que en la comunidad "no tiene explicación"**.

Podemos considerar que el pensamiento de Vigotsky encuentra relación con la forma como se realiza el proceso de adquisición y transformación del conocimiento en las clases del Maestro Ananías, ya que no existen para el Maestro unos condicionamientos de tipo biológicos para aprender. Es decir, la Grima es un arte que pueden aprender todas las personas, no sólo afrodescendientes, sino cualquier persona, así como no hay limitaciones en cuanto la edad o el sexo. Tampoco hay una restricción respecto a que los alumnos deban tener ciertas condiciones físicas o intelectuales para aprender. Todas las personas pueden aprender bien el arte y es tarea del Maestro saber "llevar" los casos en los que un alumno tenga un proceso de aprendizaje más "lento" que los otros, o tenga un carácter que merezca un trato especial. Las únicas condiciones son de tipo comportamental[72], en cuanto a la "decencia" y "buen trato" que los alumnos deban tener, así como un control de su temperamento, evitando involucrarse en peleas o riñas. A un grimista sólo es permitido utilizar su conocimiento en caso de una necesidad, como una "defensa personal".

El pensamiento de Vigotsky, de este modo, plantean una tensión a las explicaciones "místicas" que están implícitas en el juego "con ventaja" , la Grima como un "regalo de Dios" y con la explicación de que algunos jugadores la llevan en "la sangre".

[72] Vemos que lo "comportamental" en la Teoría Histórico Cultura es formado y dominado por la cultura y la educación.

Respecto a esta última idea, notamos que la expresión "de sangre" se utiliza frecuentemente en la comunidad para referirse a una voluntad o deseo que impulsa a interesarse en algo, en este caso la Grima. Pero en el tema de conversación, que fue específicamente colocado por el Maestro Porfirio, en la conversación arriba citada, vemos que ella tiene la connotación de algo que "se lleva en la sangre", como algo que se "hereda", lo cual estaría bastante difícil de ser considerado desde la Teoría Histórico Cultural y desde el pensamiento de Marx, con la que dialoga dicha teoría:

> [...] el trabajo es un proceso entre el hombre y la Naturaleza, un proceso en que el hombre, por su propia acción, media [sic], regula y controla su metabolismo con la Naturaleza. Él mismo se encara con la materia natural como una fuerza natural. Él pone en movimiento las fuerzas naturales pertenecientes a su corporalidad, brazos y piernas, cabeza y mano, con el fin de apropiarse de la materia natural en una forma útil para su vida. Al actuar, por medio de ese movimiento sobre la Naturaleza externa a él y al modificarla, él modifica, al mismo tiempo su propia naturaleza. (MARX, 1983, p. 149).

Lo que notamos en Mazamorrero, son una serie de "cosas" o "seres" difíciles de encajar en lo que Marx denomina "materia natural", con las cuales un jugador de Grima, especialmente de los "antiguas", se deparan en su formación, en el ejercicio de su conocimiento, así como en su vida "cotidiana". Cuando comparamos las tres formas de aprender enunciadas, vemos que ellas no sólo se presentan como "alternativas", "variables" u "opciones" de adquirir o desarrollar "un conocimiento", sino que, "aquello que es aprendido" se presenta, también, de maneras y con características diversas. En las formas de aprender, está implícitas, por ejemplo, varias ideas importantes sobre una concepción del "cuerpo" (o concepciones de "los cuerpos"). Notamos esto, en cuanto, por un lado, todos los aprendizajes expuestos se manifiestan en la adquisición de habilidades físicas, rapidez con las manos, agilidad, fuerza, pero, por otro lado, las explicaciones sobre su origen son heterogéneas. Existe el "cuerpo" que se construye o se desarrolla en el contacto con una técnica enseñada por un Maestro, así como habilidades o "desgracias" que se adquieren en un "cuerpo" "atravesado", "cruzado" por elementos o seres "con ventaja". Existe, también, el "cuerpo" que es depositario de "un regalo de Dios". Existe un "cuerpo sin huesos" (Duende). Existe un "cuerpo" que juega mientras alguien está detrás de una casa haciendo una oración. Existe el "cuerpo" de un maestro que adquiere "orejas de asno" al momento de "entregarle el juego" a su discípulo (tal como le relató al Maestro Ananías el procedimiento que realizaba un Maestro del Patía). Existe, incluso, la opción de que el "cuerpo" lleve dentro de sí, en "la sangre", que está en

las manos y los brazos (cada vez que se refiere a la “sangre” es señalada en los brazos), un conocimiento sobre cómo sobrevivir, defenderse o jugar.

Depararnos con estas múltiples formas de concebir el (los) cuerpo(s), nos coloca serios interrogantes sobre las aproximaciones que frecuentemente se realiza en el ámbito de las artes escénicas a formas expresivas tradicionales con una fuerte matriz amerindia o africana, proponiéndolas como “herramientas” para el desarrollo corporal o vocal del actor o del bailarín. Aquí viene el problema: ¿Y qué tal que, a final de cuentas, no estemos hablando del mismo “cuerpo”? ¿Qué tal si el(los) “cuerpo(s)” en estas culturas no sea(n) el mismo “cuerpo” que defendemos apoyados en concepciones estéticas occidentales? Queremos desarrollar elasticidad, fuerza, consciencia corporal, agilidad, atención o destreza en nuestro “cuerpo”; pero nuestro “cuerpo”, posible o seguramente, continúa siendo aquel que dictamina la biología o la medicina occidental. Incluimos estas “danzas”, “movimientos” o “artes” en nuestros espectáculos, para hacerlos más “expresivos”, “originales” o creyendo que con ello ayudamos a “rescatar una tradición” “difundir un saber”; pero ¿cómo “incluir”, en nuestro trabajo artístico o pedagógico, concepciones de mundo, múltiples realidades, o cosas que, como dice el Maestro Ananías, “existen”, “son una realidad”, “son efectivas” y que, además, “se miran con los ojos”?

La Transmisión del Conocimiento "Efectivo" al Interior de las Clases

Maestro Ananías y sus alumnos durante una clase.

El proceso de esta investigación comenzó con el objetivo de acercarme a la Grima no sólo por el deseo de profundizar en su riqueza expresiva, sino también por el deseo de conocer la práctica educativa que envuelve. Al querer realizar una etnografía sobre este asunto, me enfrenté con la dificultad de hallar un referencial teórico que me ayudara en el acercamiento a los elementos pedagógicos existentes en una práctica de una comunidad rural colombiana, con una herencia ancestral y que no estaba inmersa en un contexto escolarizado. En ese camino, fueron unas "luces" importantes, los trabajos de Carlos Rodrigues Brandão sobre transmisión de saberes en sociedades rurales brasileras, algunos de los cuales he citado en capítulos anteriores, y por otro lado, los trabajos de Elsie Rockwell, antropóloga e historiadora mexicana. Destaco entre las publicaciones de esta investigadora un artículo escrito junto con Grecia Gálvez: *Formas de transmisión del conocimiento científico: un análisis cualitativo* (1982). El texto expone una investigación realizada en clases de Ciencias Naturales de niños de series

iniciales de México, entre 1975 y 1976. Se pretendía entender la manera como estaba siendo utilizada dentro de las clases los libros oficiales para la enseñanza de dicha área, creados de acuerdo a una reforma educativa de la época en mención. Además de eso, las autoras estaban indagando y experimentando sobre los métodos investigativos más pertinentes para comprender los complejos y diversos procesos que ocurren en la transmisión de conocimientos dentro de las aulas de clases.

En algún momento pensé utilizar las categorías de análisis empleadas por estas investigadoras, llevándolas al contexto de las clases del Maestro Ananías. Me llamaba la atención que dichas categorías abarcaban diversos aspectos y diferentes momentos ocurridos dentro de una clase. Ellas consideraban no sólo la labor del profesor, sino también la forma como se presentaba el conocimiento, la actividad de los alumnos, la interacción entre profesor y alumnos, la forma como se organiza la clase, e, incluso, un cuestionamiento sobre si el conocimiento que está siendo transmitido se relaciona o no con la vivencia cotidiana de los alumnos.

Teniendo en cuenta que para aquel momento en que conocí el texto, ya había realizado las dos primeras etapas del trabajo de campo, podía vislumbrar que habían elementos que se podían relacionar entre lo expuesto en dicho trabajo y lo que estaba observando en las clases de Grima. No obstante, me detuve al pensar que era un texto que se refería a la transmisión del conocimiento científico, en un contexto escolarizado, concretamente relacionado a dos clases observadas en las que se hablaba sobre "la reproducción de las plantas", y "la combustión". ¿Cómo pretender relacionar la enseñanza de un área científica en una escuela formal con la enseñanza de la Grima? Siendo artista y profesor de teatro y considerando la Grima como una "actividad corporal" o una "práctica artística", esperaba aproximarme a documentos teóricos que hablasen directamente de transmisión de saberes en el campo de las artes, los juegos o los deportes. No era de mi interés, además que consideraba no pertinente, aproximarme a un estudio sobre la forma de transmisión de las ciencias.

Es decir, en mi trabajo como investigador, las nociones de arte y ciencia estaban divergiendo. Lo que no había percibido en aquel momento de la investigación, antes de conocer la obra de Viveiros de Castro, Bruno Latour y Roy Wagner, era que lo es llamado "arte" y "ciencia" en Mazamorreros, difiere notablemente de la forma como estos dos conceptos son utilizados en una universidad o institución educativa.

Como expuse en el capítulo anterior ("Las Formas del Aprender") y también en otros capítulos (principalmente en "El Juego y su Contraparte"), la noción de "arte" en Mazamorrero es equivalente a la de "juego", y, puede llamarse también "práctica cultural" o "deportiva", según el contexto o tipo de evento en el que se presente. También expuse que una de las características fundamentales de la idea de "arte" es que ella no constituye como en el mundo moderno occidental (Latour, 1994), algo inútil, sino que en este caso estamos hablando de algo "necesario". Podemos ampliar, también, esta idea de "arte", diciendo que es imposible desligarla de la constitución de una "escuela"; es decir, su práctica representa validez y prestigio dentro de la comunidad solamente si sigue las indicaciones y enseñanzas de un reconocido maestro.

Por otro lado, hablar de "ciencia", entre "los antiguas", no es hacer referencia a aquella actividad del mundo occidental, cuyo objetivo ideal "deberá ser el hallazgo de leyes generales […] el descubrimiento de relaciones de causa y efecto, no contaminadas de ningún tipo de prejuicio emotivo" (BOAS, 2001). "Ciencia", en este contexto, equivale a aquello que presentamos, también en capítulos anteriores, como "ventaja", "juego de cabeza", o hechicería.

Al tener en cuenta este concepto de "ciencia", notamos que los relatos hechos por el Maestro sobre este asunto (expuestos en el capítulo "Las formas del Aprender"), se relacionan con un término bastante utilizado por el Maestro Ananías: "esto es efectivo". Podemos constatarlo en el relato sobre el tipo desesperado que se tiró al río porque "le habían tirado juego de cabeza" y que Ananías culmina de la siguiente forma: "Oiga, eso es como un cuento, pero es *efectivo*, uno las mira con los ojos". Decir que algo es "efectivo", entonces, significa que no hay duda sobre su validez, que se puede constatar o que ya ha sido probado. En ese sentido la "ciencia" es "efectiva", pero también lo es el "arte" (Grima) porque también ha sido demostrada su utilidad práctica, su "eficacia". Podemos notar esto en el relato sobre la guerra con el Perú, después de la cual la Grima cobró una enorme fama en la región, porque se comprobó que los hombres que volvieron, que "salieron con vida", fueron aquellos que eran conocedores del Juego. También es "efectiva" la *Grima* porque al Maestro Porfirio le sirvió para defenderse de un policía armado con su pistola, logrando vencerlo sólo con su machete. De igual forma, es "efectiva" la Grima porque, como me contó el Maestro Ananías, en un duelo entre un tío suyo, que estaba armado con un machete, y un viejito que tenía en sus manos sólo una barbera, aquel viejo hombre humilló a su tío y al final de la pelea le dijo: "no te mato

porque no quiero". Incluso, podríamos decir, en el ámbito no de un duelo sino de un evento artístico o cultural, que es "efectiva" la Grima, porque cada vez que realizan una presentación "la gente queda admirada".

Siguiendo ese razonamiento, debemos concordar, entonces, que tanto el "arte" (Grima) y la "ciencia" (o "ventaja"), a pesar de gozar de seguidores diferentes en medio de la comunidad, están en iguales condiciones de validez epistemológica, en cuanto a la "eficacia" que presentan y su verificabilidad. Esto nos lleva a decir que el estatus de que goza tales conocimientos en la comunidad, son comparables al estatus de la ciencia en el mundo moderno occidental. "Para hacer una verdadera proyección, tendría que ser una proyección en el sentido geométrico de la palabra: lo que se debe preservar son las relaciones, no los términos", dice Eduardo Viveiros de Castro (En: SZTUTMAN, 2008, p. 45). De tal forma, podríamos pensar que sería un "error metodológico" relacionar la categoría "arte" de Mazamorrero con la forma como usamos comúnmente la categoría "arte" en una facultad de artes o una universidad. Esta idea es expresada de la siguiente manera por Viveiros de Castro (SZTUTMAN, 2008, p. 43, trad. nuestra):

> Para nosotros, el arte es un contexto de fantasía, en los múltiplos (inclusive peyorativos) sentidos que podría tener la expresión: el artista, el inconsciente, el sueño, las emociones, la estética... El arte es una "experiencia" apenas en el sentido metafórico. Él puede ser hasta emocionalmente superior, pero no es epistemológicamente superior a nada, ni siquiera al "sentido práctico" cotidiano. Epistemológicamente superior es el conocimiento científico: es él quien manda. El arte no es ciencia y el asunto está resuelto.

¿Será entonces que para realizar una discusión sobre una forma expresiva, como la Grima, e intentar mantener una simetría (LATOUR, 1994) es necesario no que relacionemos "arte" (de la Grima) y Arte (contexto de la fantasía, de las emociones, del inconsciente), sino "arte" (Grima) y ciencia (conocimiento "epistemológicamente superior")? ¿Significa eso que debemos entender los modos como se transmite la Grima no en términos de "transmisión de conocimiento artístico" sino en el nivel que epistemológicamente tienen la ciencia en nuestro mundo moderno occidental? Además, ¿eso significa que los artistas que nos interesemos por "formas expresivas tradicionales" tendremos que tener en nuestros referentes formativos, no sólo la forma como trabajaba Van Gogh, Stravinsky o el Teatro de Arte de Moscú, en sus "laboratorios", sino también la forma como trabaja un físico, un químico, un científico nuclear o un ingeniero

de sistemas, también en sus "laboratorios"?

"El equivalente funcional del chamanismo indígena es la ciencia. Es el científico, es el laboratorio de física de altas energías, es el acelerador de partículas. La maraca del chamán es un acelerador de partículas". (Viveiros de Castro. En: SZTUTMAN, 2007, p. 45, trad. nuestra) ¿Qué es entonces el machete para un grimista, si, como hemos visto anteriormente, su la labor comparte una equidad en su "eficacia" con la labor de un chamán (conocedor de "la ventaja")? ¿Qué son el violín del Maestro o su voz rasgando un potrero o la noche, mientras sus alumnos juegan? ¿Son también aceleradores de partículas?

Está claro que nuestras limitaciones teóricas y nuestras perspectiva actuales de investigación nos impiden aventurarnos a fondo en las implicaciones del pensamiento provocador de Viveiros de Castro. Debemos reconocer, incluso la dificultad en comprender la profundidad de los conceptos y asuntos abordados por la ciencia, como este mismo del "acelerador de partículas":

> Aceleradores de partículas son equipamientos que fornecen energía continuamente a un conjunto de partículas eléctricamente cargadas, guiándolo a lo largo de un camino, hasta que alcance la energía final deseada. Todos los aceleradores de partículas posibilitan la concentración de alta energía en pequeño volumen y en posiciones controladas de forma precisa. (FIUZA, 2008, p. 3, trad. nuestra).

No obstante, es irresistible no pensar, al menos de una forma poética, en las connotaciones pedagógicas de un "equipamiento que fornece energía continua, a un conjunto de partículas eléctricamente cargadas, guiándolo a lo largo de un camino, hasta que alcance la energía final deseada". ¿No es eso lo que sucede en Mazamorrero, cuando el Maestro acompaña a su discípulo hasta que "alcance la energía" que le permita ser también un Maestro?

¿Lo que el Maestro Ananías hace con sus "compases" en el cuerpo de sus alumnos —como tal vez lo que hace el chamán con su maraca—, no es similar, incluso, a aquello que Octavio Paz describe?:

> Mis manos
> Abren las cortinas de tu ser
> Te visten con otra desnudez
> Descubren los cuerpos de tu cuerpo
> Mis manos
> Inventan otro cuerpo a tu cuerpo.
>
> Octavio Paz (a través)

Este acto de "inventar otro cuerpo a tu cuerpo", surgido a partir de la descripción de un acelerador de partículas, nos puede llevar a vislumbrar, de forma apasionada, una posible relación entre ciencia y arte. No obstante, tal vez es necesario detener aquí este razonamiento, por la dificultad planteada anteriormente, de no tener los equipamientos teóricos para dejarnos llevar por la fuerza de esta "interacción de campos eléctricos".

Debo retomar, en este punto, uno de los motivos principales que suscitaron esta discusión, a saber, el referido texto de Rockwell y Garcés sobre las formas de transmisión del conocimiento en una clase de Ciencias Naturales. Superado el "prejuicio metodológico", de cómo pretender relacionar la transmisión de una ciencia con la de un "arte", propongo realizar a continuación un estudio (o "cruzamiento") sobre algunos elementos presentes en el texto referido, que pueden guardar una relación con la dinámica presente en una clase de Grima. No pretendo, en este caso, realizar un "análisis cualitativo" o una "descripción de las clases", como sí era el objetivo de las investigadoras en su estudio:

> El objetivo principal de este estudio fue desarrollar técnicas de recolección y análisis de datos basados en la observación del trabajo docente dentro del aula. [...] se optó […] por hacer registros descriptivos, enfocados en la interacción verbal entre maestros y alumnos, técnica que se había utilizado en algunos estudios antropológicos sobre procesos educativos. Este tipo de registro nos permitió desarrollar formas y categorías de análisis y abordar el mismo material desde varias perspectivas. (p.98).

Lo que propongo es seleccionar algunas de las categorías de análisis apuntadas por estas investigadores, utilizándolas como *detonadores* para estudiar algunos elementos que creo relevantes en la enseñanza y aprendizaje de la Grima. Debo decir que las autoras proponen en su totalidad seis categorías: Presentación del Conocimiento, Estructura de la Clase, Organización de la Clase, Actividad de los Alumnos, Pautas de Interrogación e Integración del Conocimiento. No obstante, debido a que considero que los contenidos que sugieren algunas de ellas ya han sido abordadas en otros momentos de este trabajo, voy a privilegiar el trabajo en este capítulo solamente con tres de ellas.

1. Presentación del Conocimiento: "Las Cartillas de Malicia" y "los Círculos de Enseñanza por medio de Números".

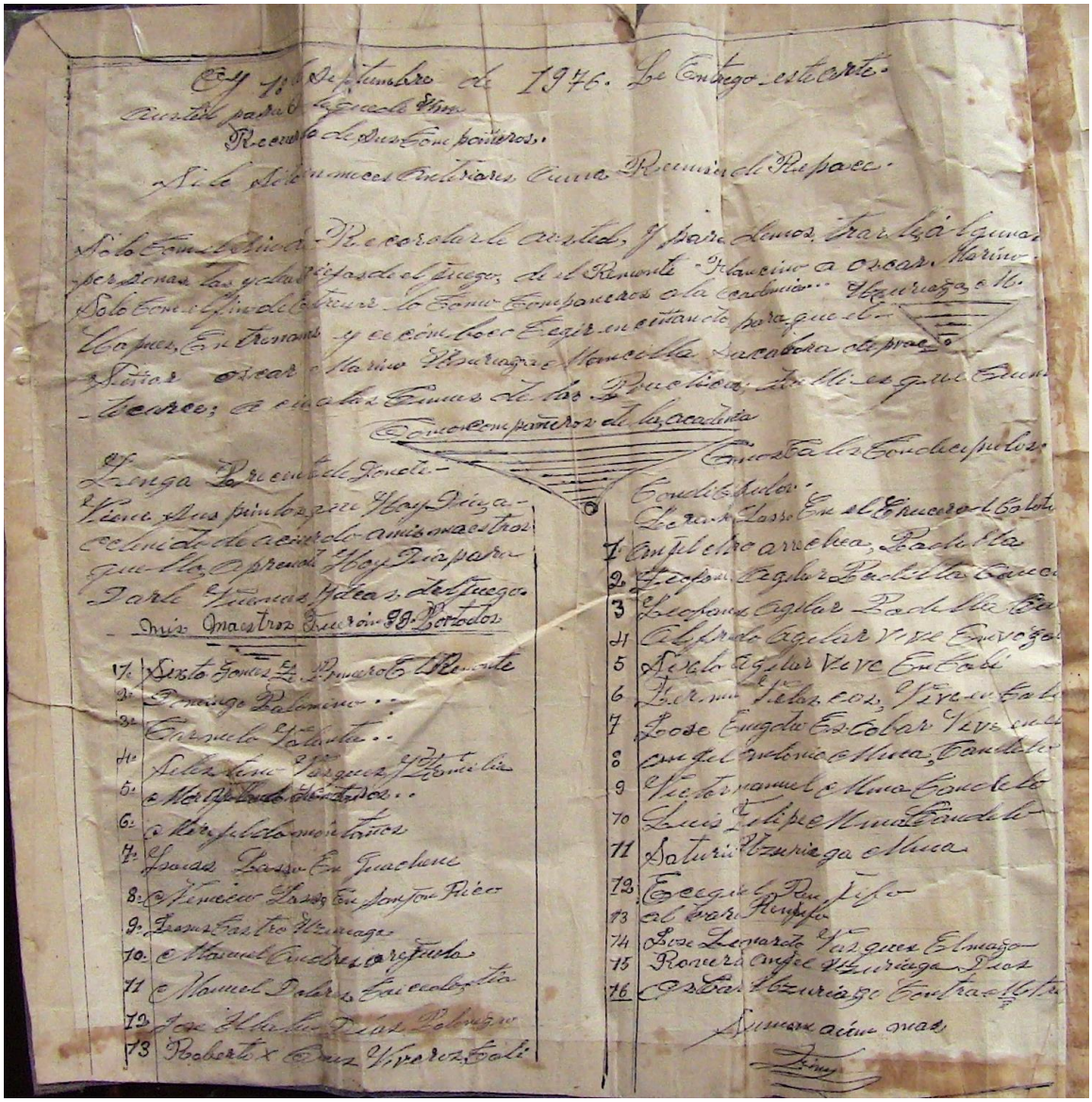
> Consiste en el conjunto de elementos de todo tipo a través de los cuales se comunica o registra el conocimiento, por parte de maestros o alumnos; incluye las formas en que se enuncia, los textos escritos o leídos, la asociación con ejemplos, materiales o ilustraciones, y las relaciones que se establecen o que se omiten en la definición implícita de los conceptos tratados en la clases. (ROCKWELL y GALVES, 1982, p. 99).

Podríamos pensar que la Grima, por corresponder a una "tradición oral" no tiene una forma de registro escrita, lo cual es falso. Debemos decir que en la Grima se presentan formas escritas que reciben el nombre de "Cartillas de Malicia" o "Arte". Ellas presentan una doble funcionalidad, por un lado, son una forma de reconocer a su portador como Maestro de Grima, al mismo tiempo que constituyen en un registro que puede auxiliar al maestro en el momento de dar sus clases. Es decir, estas cartillas no son un elemento al que los alumnos tienen acceso en su formación, sino que son propiedad exclusiva de los Maestros (que ya han terminado su formación y han sido "autorizados"). Uno de esos "Artes" nos fue enseñado por el Maestro Luis Vidal de Puerto Tejada, el cual recibió de manos de su Maestro, al terminar su proceso de formación, en 1976:

Maestro Luis Vidal mostrando su "Arte".

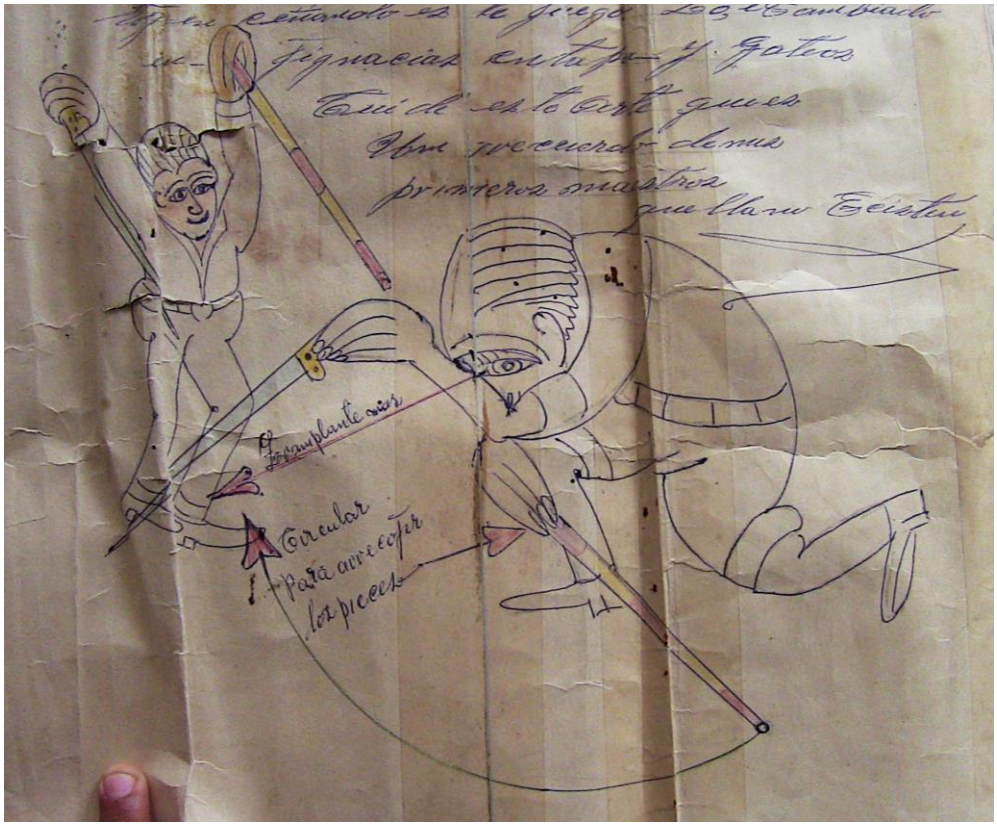
Es posible notar el tamaño de dicho documento, que en la fotografía se muestra doblado hacia atrás, es decir, está constituido por varias páginas en las que se perciben tanto dibujos como textos. Es posible percibir, también, que hay un fuerte interés estético en dicho documento, en cuanto su autor se ha esforzado en sus detalles, el tipo de papel, los colores utilizados y la caligrafía. De ninguna manera podríamos decir que cumple una función meramente nemotécnica o informativa. Obviamente, un "Arte" de este tipo merecería un estudio en profundidad que intentase develar "los secretos que esconde", pues muchas de sus explicaciones y dibujos corresponden a códigos que solamente un experto maestro podría descifrar. Presento, sin embargo, algunos detalles:

En una página inicial, reproducida en la siguiente fotografía, conseguimos distinguir en su parte superior la fecha, a la que le sigue la expresión "le entrego el arte a usted para que le quede". En su parte inferior izquierda, encontramos una lista de trece personas que son presentadas como "Mis Maestros Fueron"; y en su parte inferior derecha, otra lista de dieciséis personas con el título de "Conozca los Condiscípulos":



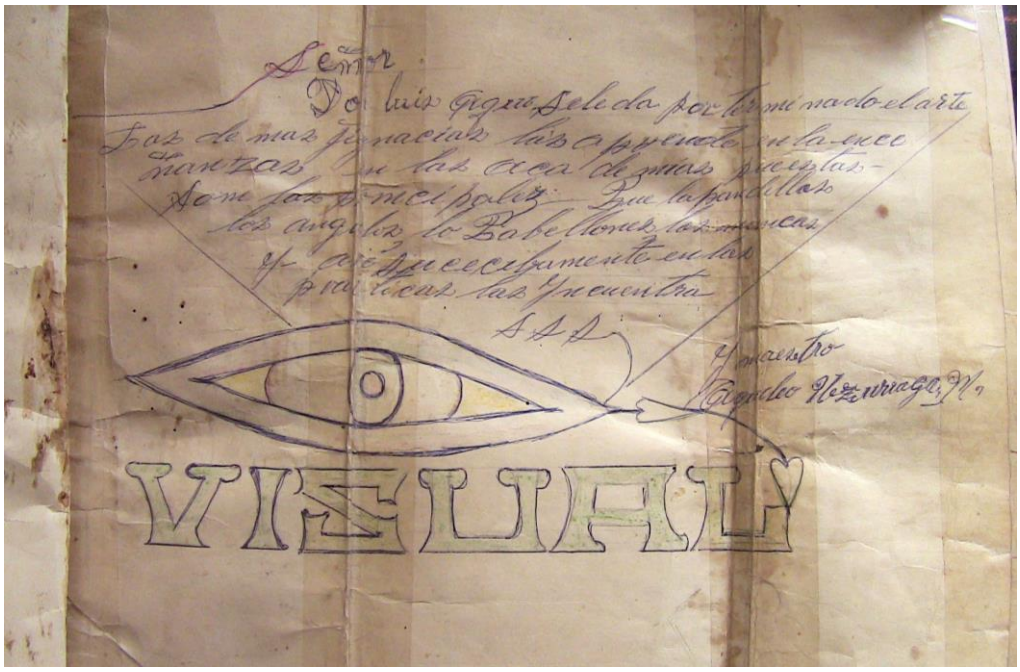
Página inicial del “Arte” del Maestro Luis Vidal.

En la página siguiente del “Arte”, que podemos visualizar en la fotografía que sigue a continuación, encontramos un dibujo compuesto por dos figuras, entre las cuales podemos reconocer una posición de “estocada”, con los brazos estirados arriba y las armas apuntando a su contendor. La otra figura está agachada, mientras se exhiben unos detalles importantes: a la arma que está en su mano derecha, contra el suelo, la acompaña una línea curva que va dirigida a los pies de su adversario; igualmente, una descripción de “Circular para arrecojer los pieces”, y una impresionante línea recta que va desde el ojo grande de esta figura, que ocupa casi la totalidad de su rostro, hacia los pies de su contendor. Podemos notar, igualmente, los colores utilizados y un poco de las vestimentas. Así mismo, la integración que se construye entre dibujos y textos:



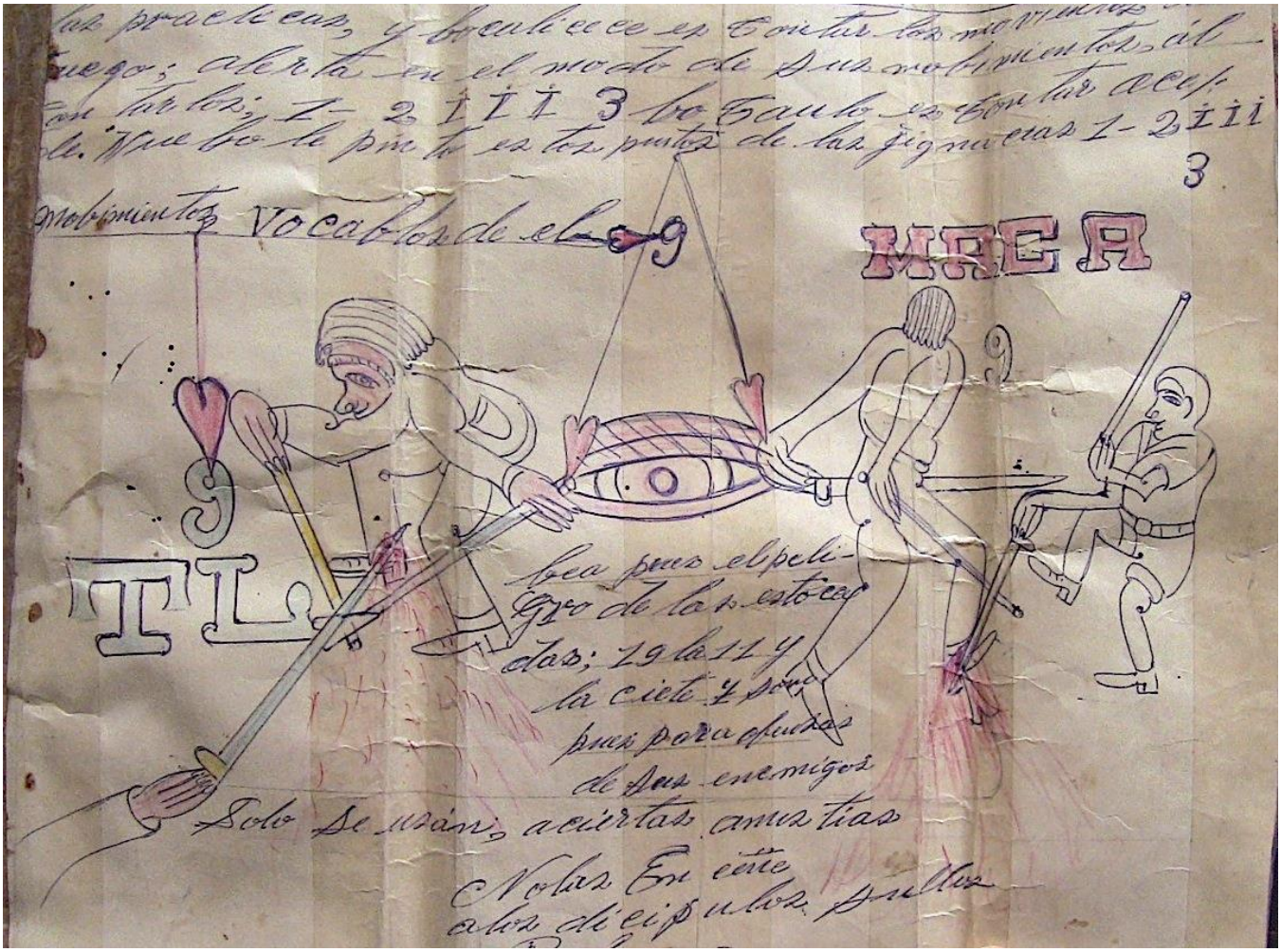
Detalle de pág. 2 del “Arte” del Maestro Luis Vidal.

En una página posterior del “Arte” encontramos la palabra “visual”, que se reitera en diversas partes del documento, escrita en letra grande y un dibujo de un ojo, acompañado de un texto que comienza “Señor Don Luis aquí se le da por terminado el arte…” y termina con la firma del Maestro Aquileo Uzurriaga.

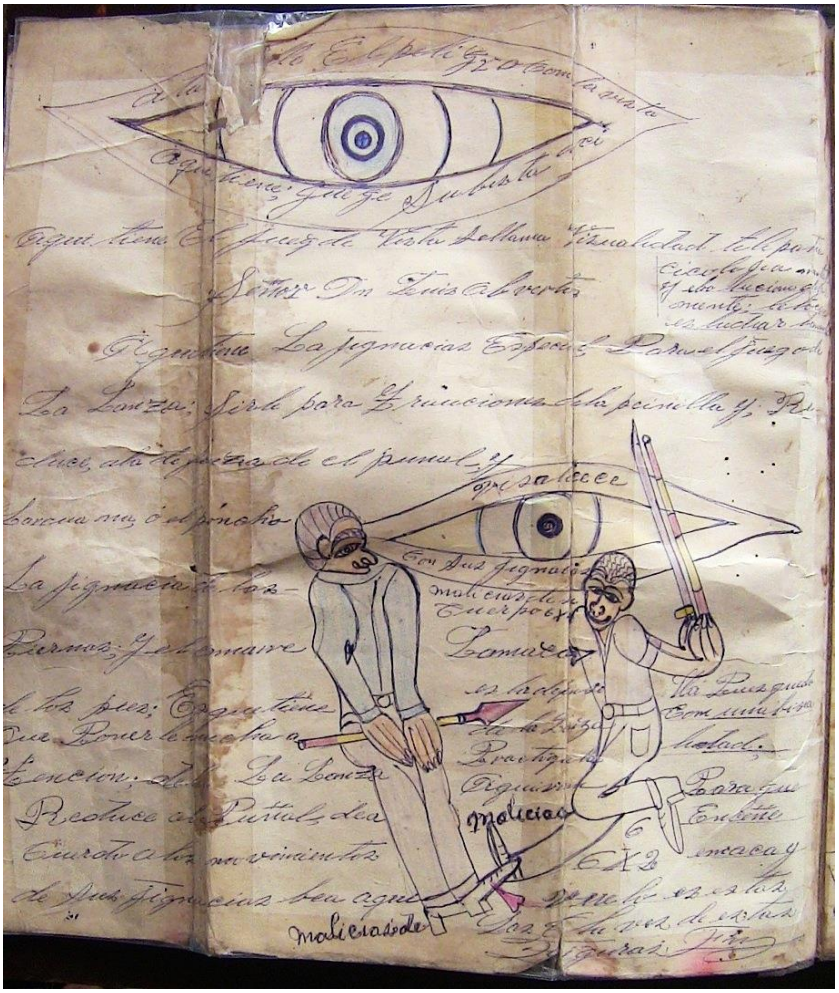


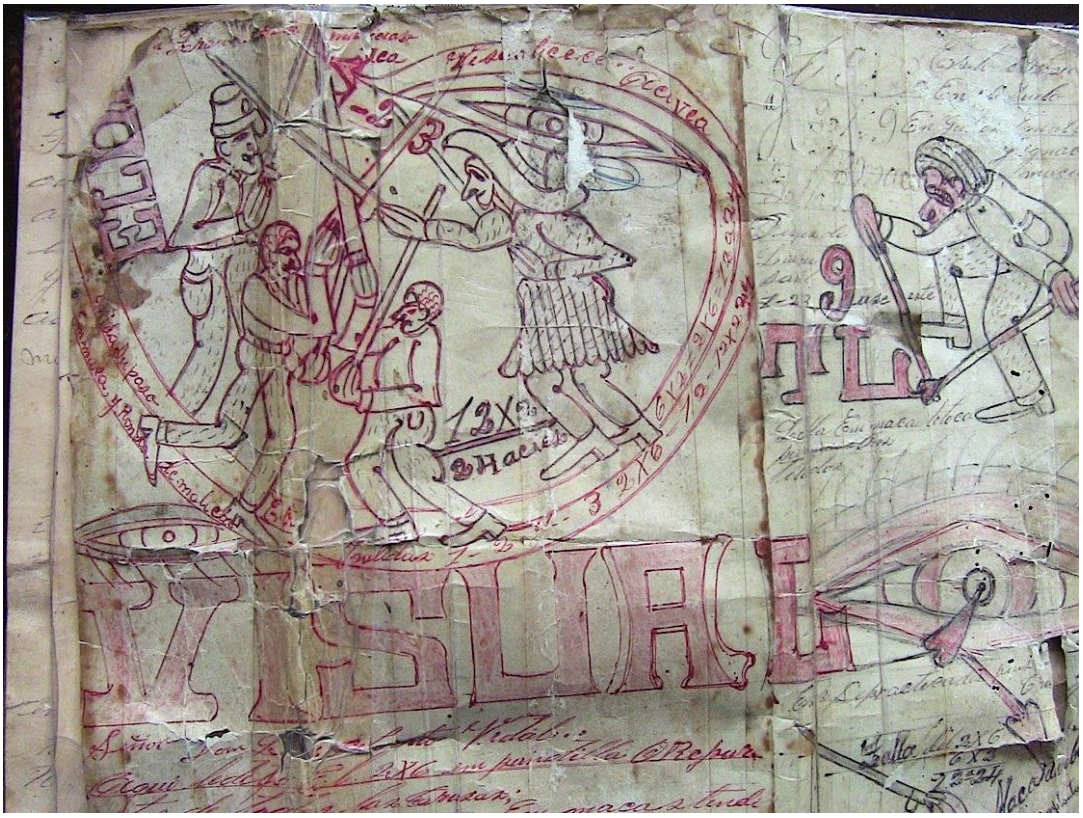
Detalle “Arte” del Maestro Luis Vidal

Podemos exponer, también, otros detalles del “Arte” del Maestro Luis Vidal, en los que aparecen diversos dibujos, títulos y descripciones. Es reiterativa la aparición las imágenes de ojos, que podemos relacionar con una frase que el Maestro Ananías repite constantemente: “la vista es la que juega”, refiriéndose a la importancia de una atención y viveza durante el juego o contienda. Igualmente, llama la atención otros elementos, como la sangre que se dibuja con tinta roja en los miembros de las figuras impactadas por el machete; un llamado a la *malicia* que debe prevalecer en el juego, así como la variedad de tipos de personas que las figuras sugieren.



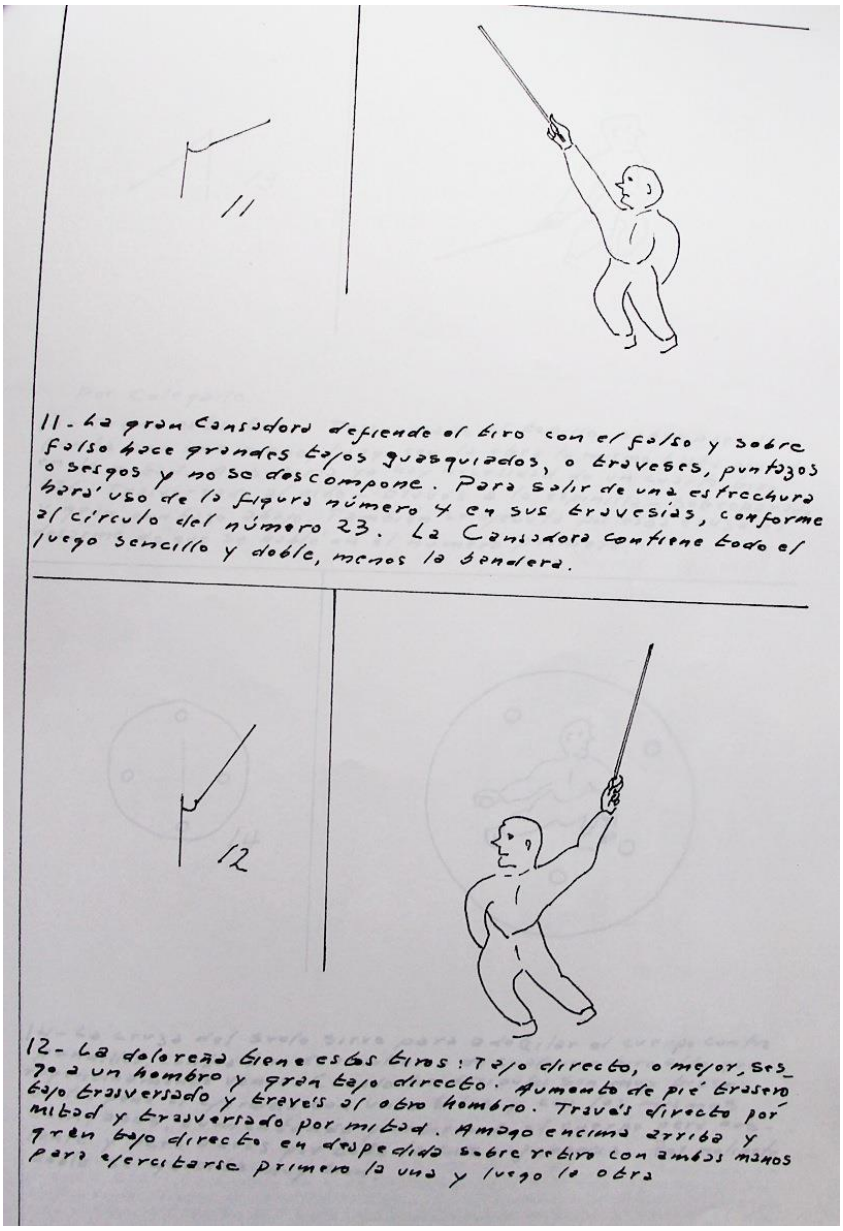
Detalle del “Arte” del Maestro Luis Vidal.





Detalles del “Arte” del Maestro Luis Vidal.

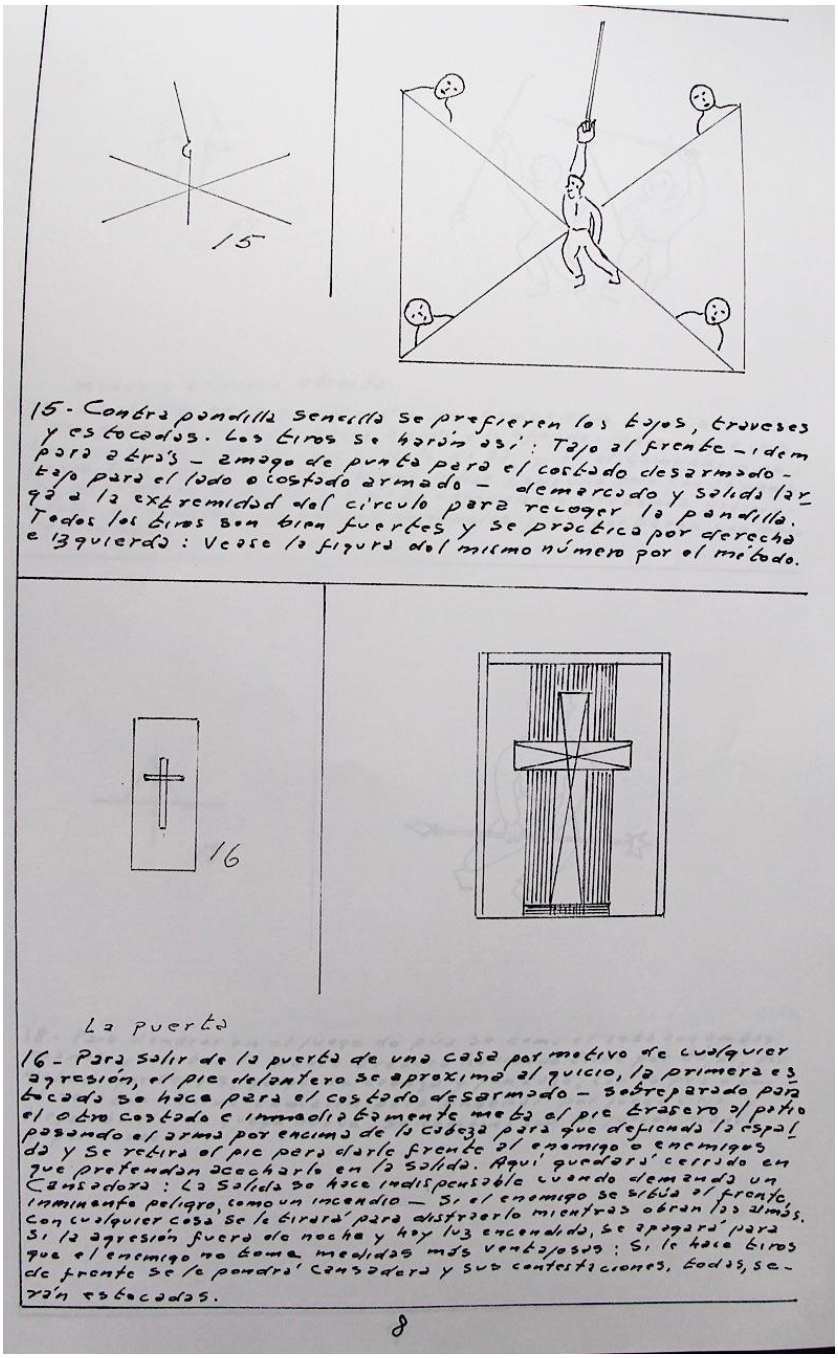
De igual manera, una reproducción de un "Arte" que lleva como título "*Otro arte rayado de Esgrima*", que tiene como fecha de creación 1875, perteneciente a Jesús Cárdenas Rodríguez, nos fue mostrado por el Maestro Miguel Lourido, también en Puerto Tejada. La reproducción de este "Arte" es un documento de 31 páginas, en el cual encontramos dibujos y descripciones de un total de 82 paradas, distribuidas de la siguiente forma: Juego Sencillo[73] (30 paradas), Cruzas del Juego Doble[74] (31 paradas, incluyendo posiciones a caballo) y Paradas Sueltas (21).



Reproducción de "Otro arte rayado de Esgrima". Inventado el año 1858, Caucaseco, agosto 21 de 1875. Manual de Jesús Cárdenas Rodríguez

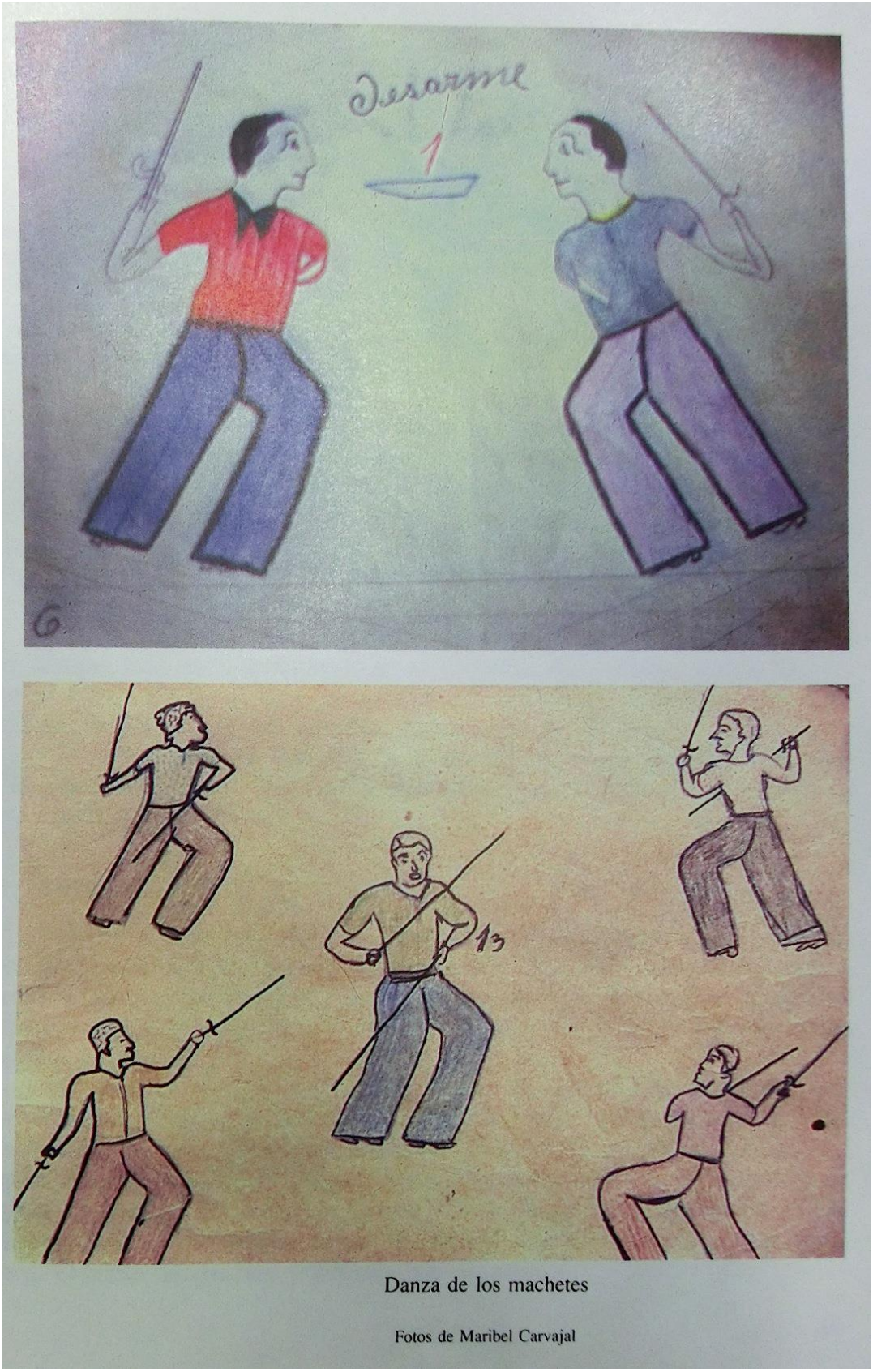
[73] En la Grima , "Juego Sencillo" se refiere al entrenamiento que es realizado en cuanto el alumno trabaja con una sola arma.
[74] Entrenamiento que el alumno realiza utilizando dos armas, cada una en una mano.

Es de notar que, en la imagen anterior, correspondiente a las paradas 11 y 12 del Juego Sencillo, el dibujo de la izquierda corresponde a la manera original como las paradas eran codificadas. La línea vertical corresponde al cuerpo de la persona y las diagonales a la posición en la que debía ubicarse el arma. En los dibujos de la derecha podemos notar una interpretación de dichos códigos, elaborada posteriormente. Algo similar podemos notar, también, en esta imagen, donde se exhiben las paradas 15 y 16, correspondientes a "Contra pandilla sencilla" y "La puerta":

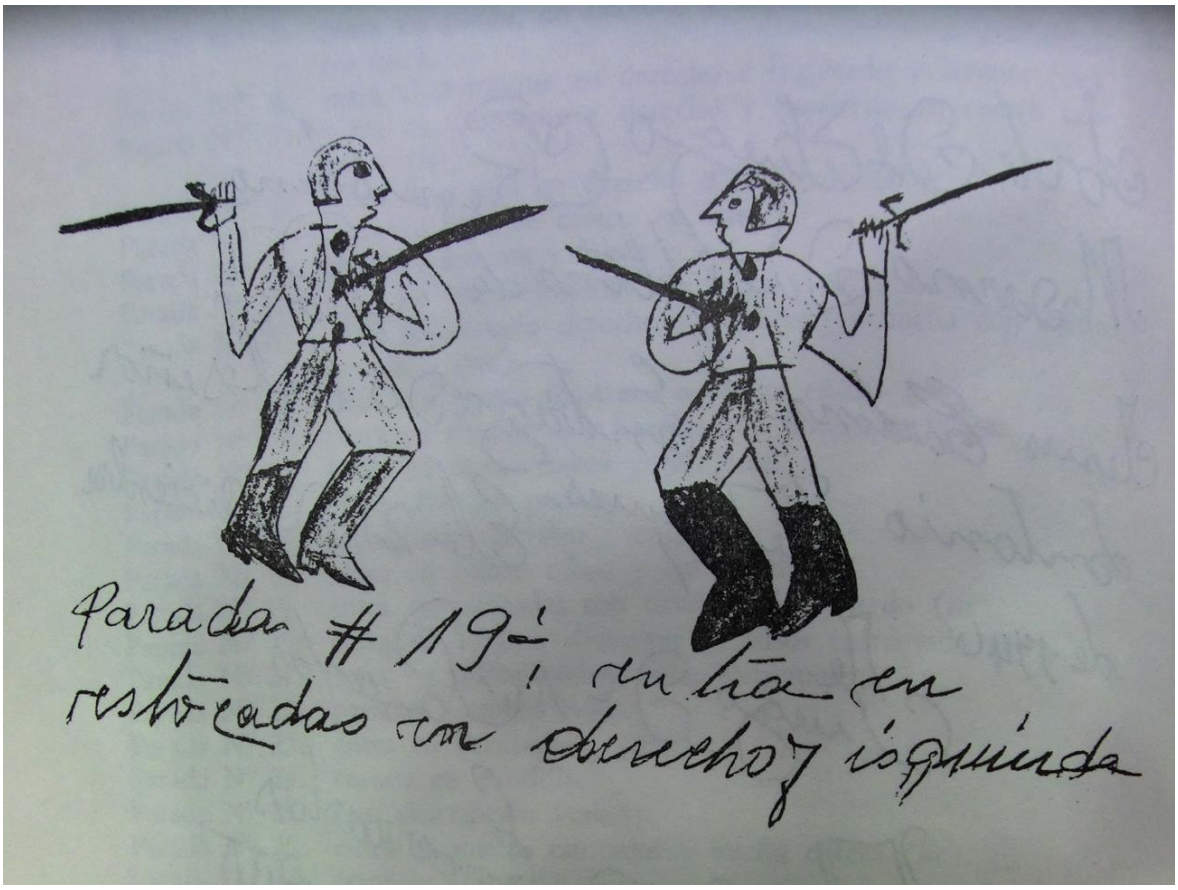


Reproducción de "Otro arte rayado de Esgrima". Inventado el año 1858, Caucaseco, agosto 21 de 1875. Manual de Jesús Cárdenas Rodríguez.

Algunas reproducciones de varias “Cartillas de Malicia” son encontradas, también, en el trabajo de Carvajal (1990):



Detalle de Cartilla de Grima expuesta por Carvajal (1990)



Detalle de Cartilla de Grima expuesta por Carvajal (1990)

La importancia de estas Cartillas es tanta para la transmisión de la Grima, que, incluso, Osorio y de la Calle (1992) exponen que el origen mismo del Juego, puede estar relacionado con el estudio de libros que llegaron al continente americano para adiestrar los soldados:

> Todo maestro de esgrima se basaba en un libro o cartilla conocido como Demilad. Este libro fue traído desde Castilla, España, para el adiestramiento de los ejércitos en el uso de las armas blancas – sables, espadas, lanzas, cuchillos, etc. Como los poseedores de estos libros fueron perseguidos, debieron memorizarlos para poder después transmitir sus conocimientos. (Relato de Don José Montaño, p. 24)

También estas autoras nos alertan que hubo una época en la pose de las Cartillas de Esgrima (o Grima) era castigada con cárcel: "A principios de 1950 la tenencia, reproducción o distribución de manuales de esgrima era castigada con cárcel debido a que tales prácticas se consideraban subversivas" (p. 23). En una de esas cartillas[75], se encuentra esta enseñanza para los jóvenes:

[75] ANÓNIMO. Manual de Esgrima Nortecaucana (citado por OSORIO y DE LA CALLE, 1992)

> Pretendemos ayudar a nuestros discípulos a perfeccionarse en un arte que les ayudará a forjar su personalidad. Consideramos que la práctica de la esgrima es un medio idóneo para conservar la salud porque la actitud mental que exige y las posturas físicas que impone tienen por objeto dar al cuerpo rectitud, firmeza, equilibrio y robustez. Los jóvenes que se dediquen a esta práctica lograran que sus huesos se ensanchen y fortifiquen evitándose en el futuro un gran número de dolencias. (p.25)

Respecto al aspecto estético de las "Cartillas de Malicia" no podemos concordar con Carvajal (1990) cuando dice que "desde el punto de vista pictóricos son diseños planos de trazo simple, y estilo ingenuo, con una tendencia más pragmática que estética" (p. 60). Es cierto que su sentencia se refiere de forma concreta a los dibujos expuestos en su artículo y que corresponden a algunos ejemplares hallados en su trabajo de campo en el Departamento del Quindío; si notamos el valor expresivo del "Arte" del Maestro Luis Vidal, o la forma de codificar los movimientos del "Arte" enseñado por el Maestro Miguel Lourido, e, incluso, los propios dibujos expuestos por Carvajal, debemos exaltar su importancia como registro escrito de una labor pedagógica y artística que era inspiradora de un registro visual que merece ser estudiado detenidamente (tarea que, claro está, no alcanzamos a realizar en los límites de nuestra investigación).

Valdría la pena, claro está, una estudio detallado que comparase Cartillas o "Artes" de diferentes lugares del país, lo cual podría evidenciar, tal vez, diferencias hasta en el juego mismo.

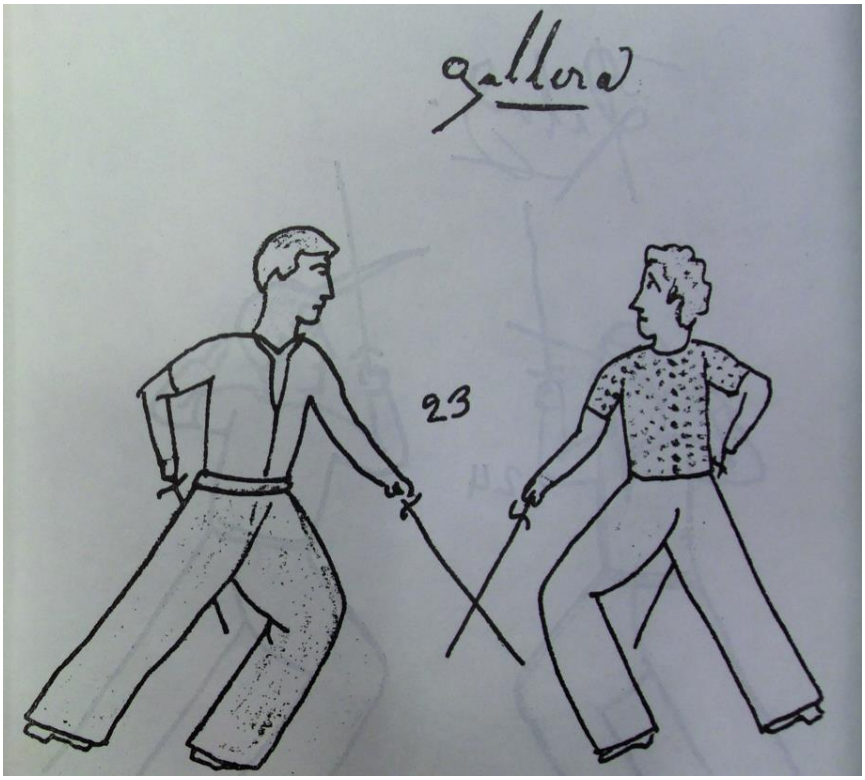
Por otro lado, decir que en las Cartillas "parece haberse empleado un modelo o patrón fijo que se calcaba repetidas veces" (ibíd.), puede estar desconociendo que, a pesar de existir una uniformidad de estilo en el interior de una determinada Cartilla, ellas obedecen a un trabajo artesanal de cada maestro en la realización de su "Arte".

No es posible, tampoco, concordar en que "la expresión facial es irrelevante y permanece sin modificaciones a lo largo de las secuencias; tampoco la forma de las armas es pertinente ya que en todas las cartillas se asemeja más a la figura de un sable que a la del machete" (ibíd.). Si notamos la dirección de la mirada, atenta al adversario y con los ojos abiertos, en todas las figuras expuestas en este trabajo, no podemos decir que su expresión es "irrelevante". De igual forma, la crítica hecha a lo dibujos que contienen sables, desconoce el origen mismo de la Grima, en la prácticas marciales de españoles en la época colonial o en la llegada a los ejércitos nacionales de libros de guerra elaborados en el continente europeo. Incluso, se estaría desconociendo la

vigencia que aún tiene en la práctica de la Grima o Esgrima con Machete la utilización de diversos objetos, que extienden su práctica más allá de una visión que la restrinja exclusivamente al uso del machete, sino que se incluyen cuchillos, espadas, botellas, mesas o, como dice el Maestro Héctor Elías Sandoval, "cualquier objeto cortopunzante". Este hecho puede ser observado en la siguiente fotografía, en la que el Maestro Ananías y su discípulo Wilder exhiben sus espadas:

Maestro Ananías y su discípulo Wilder realizando una parada con una espada (de madera).

Nótese, además, las semejanzas de esta fotografía con el dibujo que sigue a continuación, expuesto por la propia Carvajal, en el que podemos percibir una relación en la posición de los pies y del arma del Maestro Ananías, de Wilder y las figuras presentadas:



Detalle de Cartilla de Malicia, expuesto por Carvajal, 1990.

Igualmente, criticar en los dibujos la vestimenta y la parafernalia por ser "insignificantes", y por remitir "a la moda de épocas remotas en el contexto europeo" (ibíd.) no es pertinente, debido a las mismas razones expuestas anteriormente, sobre el origen del juego y los elementos criollos, europeos y africanos presentes en la Grima. Antes bien, las referencias a un vestir europeo en dichas cartillas pueden ser consideradas como pruebas históricas del origen de la Grima.

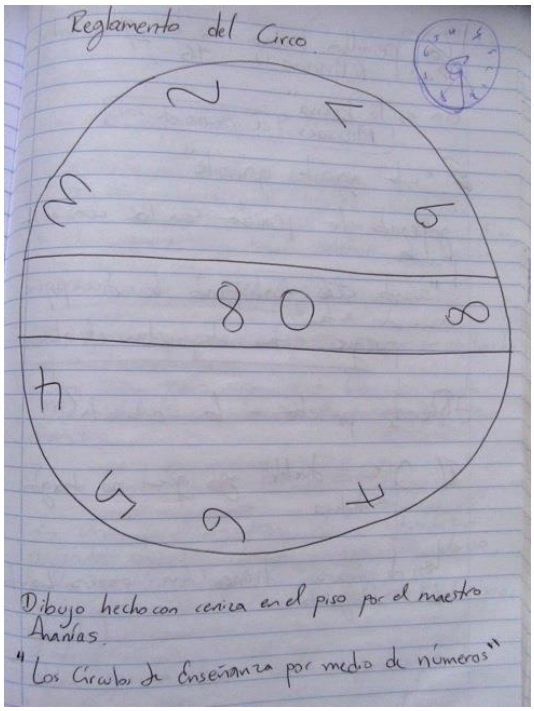
Tampoco podemos concordar con Carvajal al decir que "el origen de las cartillas responde a la necesidad colectiva de contar con una ayuda mnemotécnica para conservar sin modificaciones la tradición del orden y el número de las paradas". Sabemos, según lo hemos sustentado en este trabajo, que las Cartillas o "Artes" tenían un fuerte valor simbólico, en cuanto demostraban que aquellos que las poseían eran "Maestros del Arte". Igualmente, hemos refutado, constantemente, la idea de una intención de "conservar sin modificaciones la tradición", por cuanto el proceso de transmisión, envuelve, necesariamente, un proceso de transformación.

Bajo ningún argumento es posible decir que "al observar los detalles del trazo, la caligrafía, la ortografía, la redacción y la variedad del lenguaje que se emplea en los textos, no nos queda la menor duda de que el artista era persona de pocas letras" (p. 61). ¿Con qué parámetros podríamos establecer una sentencia de tal tipo?

Lo que sí debemos aceptar es que "todos los textos van manuscritos y manejan un lenguaje especializado que hace difícil la comprensión para los no iniciados en el arte" (p. 60), lo que evidencia, una vez más, que ellos pertenecían a Maestros "graduados". Incluso, pudimos notar en una reunión de varios maestros de Grima en el municipio de Puerto Tejada, que hasta los Maestros actuales tienen dificultad para entender los cifrados de dibujos que corresponden a un estilo de Juego diferente al que cada uno practica[76].

En cuanto a la presencia de Cartillas en Mazamorrero, lamentablemente debemos decir que el Maestro Ananías cuenta que su maestro le dio un "cuaderno" con importantes explicaciones sobre el Juego, pero que dicho "cuaderno" se le extravió. Notamos, sí, un interés de parte del Maestro de elaborar dibujos de las posiciones del juego, hacer grabaciones, fotos y "explicaciones", muchas de las cuales hemos incluido en este documento.

Es necesario también resaltar que los dibujos y números hechos por el Maestro Ananías en El Circo para explicar el Juego, son, sin lugar a dudas, un registro escrito del conocimiento y una forma importante de comunicar su saber técnico y pedagógico. Podemos retomar, aquí, una imagen expuesta anteriormente sobre la forma de este dibujo:



Los círculos de enseñanza por medio de números. Diario de Campo.

[76] Observación realizada en Puerto Tejada en reunión de los maestros Porfirio, Ananías, Héctor Elías y Luis Vidal, donde el Maestro Miguel Lourido mostró el "Arte".

Registro escrito en “El Circo”, correspondiente a la Cruza No. 8: “Transversales hacia arriba”.

Lo llamativo de este registro que el Maestro Ananías realiza es que, como vimos en el capítulo “El Circo y el Régimen de Conocimiento”, es hecho directamente sobre la tierra, esparciendo ceniza. Podemos contrastar, entonces, esta forma de registrar y comunicar el conocimiento con la utilizada en las “Cartillas de Malicia”. Si bien ambas son extremamente codificadas, en cuanto sólo un “maestro especializado” puede interpretarlas, la forma utilizada por Ananías en “El Circo” es un registro escrito que no se fija. Es decir, indudablemente el viento, la lluvia, las pisadas de alguien, las hojas del cañaduzal, la maleza y hasta el mismo entrenamiento afectan y borran los dibujos. Como “un libro vivo”, sobre el que caminamos sus alumnos, en determinado día es hecho de una manera particular, pero en el siguiente entrenamiento algo puede cambiar, la distribución de los números puede ser diferente, la caligrafía de la persona que lo hace o la calidad de la ceniza pueden cambiar.

Tal vez sea este entrenamiento de “Los círculos de enseñanza por medio de números”, que permite que el alumno memorice de manera eficaz todas las cruzas y sus

lances, en su respectivo orden, el que haya generado que en Mazamorreros no tenga mucha relevancia el uso de las Cartillas. Es decir, hasta dónde pude conocer, el Maestro Ananías no ha utilizado la estrategia de entregarles una Cartilla a los discípulos que han sido autorizados por él. Pero al preguntarle al Maestro Porfirio que si había hecho con Ananías ese tipo de entrenamiento, respondió:

> PORFIRIO: ¡Uf!
> ANANÍAS: ¡Uy! Al hombre aquí eso le caían, eso entrábamos a trabajar acá como unos diecisiete.
> PORFIRIO: Ay este juego la otra vez era muy verraco. [...] Alguien que no sepa se atraviesa por acá [por los dibujos en el Circo], ¿eso qué es ahí? ¿eso ahí entrenan los insurgentes o qué será? ¿Si o no? Usted por lo menos que llegue por una parte y le toque pasarse así y usted se encuentra una cosa de esas [con los dibujos en el Circo], bueno qué pasa? De pronto hacen rituales, uno se imagina.

2. Estructura de la Clase: Las dinámicas en la clase.

> Se describe sintéticamente la secuencia de actividades observadas a fin de presentar una visión global de lo que pasó durante la observación; se tomó en cuenta la forma en que los maestros tienden a planear sus clases, con los pasos explícitos de "motivar", presentar el "tema", "evaluar" o "afirmar", etc. Resume lo que comúnmente se considera como método, técnica, o forma de enseñar. (ROCKWELL, p. 99).

Generalmente las clases que realiza el Maestro Ananías comienzan en círculo, se corre a la derecha, luego a la izquierda y el Maestro realiza diversos comandos, como por ejemplo:

> Sí un poquito, dentran al centro, caen en cuarta, lo hacen otro poquito, dentran, muy bien, dos, espalda hacia el suelo, van por la derecha, cuento, uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once, doce, trece, catorce, quince, dieciséis, se devuelven, diecisiete, dieciocho, diecinueve, veinte, a tierra, caen en tierra, se paran, al centro, un, dos, centro, uno, dos centro, uno, dos, centro, uno, dos, caen, uno, dos, caen a tierra, linda, linda cuarta, lo hacen, al centro, uno, caen, linda cuarta, uno, a la izquierda, vamos (Maestro Ananías)

Ya avanzado un poco el entrenamiento, el Maestro comienza a indicar posiciones cada vez más técnicas:

> Posición de *Pabellon Entero,* posición de *Pabellon Entero,* ahí llevamos la posición de *Pabellon Entero,* dentramos a reglamento al hombro, me están entendiendo un poquito, mientras se van adevolviendo, allí se sientan, muy bien, a la una dos y tres, voltean, uno, dos, tres, párense, tiéndanse, ahí yo los miro, listo, siéntense por ahí mismo, listo, a las tres voltiamos, uno, dos, tres, compases en el antebrazo. (Maestro Ananías).

Luego se pasa a practicar *cruzas* y después se realizan sesiones de *juego abierto*, en el que participan por parejas, intercambiándose con todos los jugadores.

No obstante, después de participar en diversas clases con el Maestro Ananías, debo decir que ninguna clase se parece a otra, en el sentido de que siempre está presentando nuevas dinámicas o ejercicios, así como la manera de abordar el estudio de las *cruzas* sufre constantes variaciones. Quiero resaltar, no obstante, varias de esas actividades guiadas por el Maestro, que constituyen formas de entrenamiento y que evidencian que la enseñanza de la Grima, lejos de ser algo "espontáneo" o de "agarrarse a voliarle machete" al alumno, es un entrenamiento guiado, paso a paso, y en el cual la precisión técnica va acompañada de un clima de diversión en el cual se realiza el entrenamiento.

A. **El billete**: Vi este juego en una clase grupal en "El Cucho" (Mazamorrero). El Maestro Ananías amarró un billete con una cuerda a un palo, semejando una vara de pesca. Todos los alumnos debían estar acostados boca abajo y tenían que coger el billete con su boca. Aquel que lograra agarrarlo se quedaría con él. El juego duró unos quince minutos y despertó mucho interés en los alumnos. Podemos notar que este juego, aparte de los objetivos lúdicos y el esfuerzo físico que exige, es un entrenamiento especialmente relacionado con el tipo de Juego que el Maestro Practica, Español Reformado, que tiene muchas posiciones en el suelo.

Yema y el Maestro Ananías, realizando el Juego de "El Billete".

B. **El que la tumbe la paga (La botella)**: Este juego lo realizó Porfirio con sus alumnos en una presentación en Santander. Una botella de aguardiente se colocó en el centro del espacio donde se realizaba la presentación. Las parejas de grimistas salían a jugar, colocando especial cuidado en no tumbar la botella con alguno de sus movimientos o con las armas.

C. ***El Cuadro***: Conocí esta dinámica en las clases personales con Ananías en "El Circo". Este cuadro es utilizado por el Maestro como un arma con la que realiza su ataque, de forma que yo tenía que esquivarla. También tenía que pasar rápidamente por entre el cuadro. Para intensificar el trabajo, el Maestro realizaba, al mismo tiempo que pasaba por entre el cuadro, un ataque con una vara larga que él llamó de "lanza".

Maestro Ananías mostrando el Cuadro en el Circo.

D. *Sombra Sin Amparo*: Este ejercicio fue realizado por el Maestro Rogelio (Hermano del Maestro Porfirio). Se le amarraron las manos atrás, en la espalda y todo el grupo (unos diez estudiantes) debía atacarlo con sus armas. El Maestro debía defenderse sólo con sus pies y al momento de tocar a alguno de sus oponentes, estos debían abandonar el juego. Wilder cuenta que también ha realizado este ejercicio, pero amarrado de pies y manos.

E. *Juego de Pandilla*: El Maestro cuenta que en esta dinámica todo el grupo ataca a un jugador. Escuchamos relatos del Maestro Porfirio ejecutando este juego en "El Circo".

F. *Desarmar al adversário*: Ananías cuenta que el Maestro Graciliano era experto en este juego. Consiste en que un grimista está sin armas y en el duelo con su adversario debe "robarle" las armas.

3. Pautas de Interrogación: ¿Usted para qué aprende? ¿usted para qué enseña?

> Los momentos de interacción en que la maestra interroga a los alumnos sobre el tema son unidades claves en el análisis de la dinámica de la clase. Dentro de ellos interesaba describir las pautas que predominan en cuanto al uso de preguntas (abiertas o cerradas, etc.), la forma de responder de los alumnos y la reacción de la maestra frente a diferentes tipos de respuestas. Dentro de estos periodos de interacción tienen a revelarse aspectos importantes de la forma concreta que toma "el conocimiento" que transmite el maestro (correción, gama de respuestas aceptadas, etc.), así como las reglas del juego que definen la relación entre maestro y alumnos. (ROCKWELL, p. 100)

Respecto a este asunto es interesante decir que frecuentemente el Maestro Ananías interroga a sus alumnos sobre su interés de aprender la Grima. Esto lo hace, muchas veces, en medio de la realización de su clase y en medio de todo el grupo o de la comunidad. Así lo hizo un día con su Contramaestro Edwer, en un encuentro con el grupo de alumnos del Maestro Porfirio:

> ANANÍAS: Él quiere ser un maestro, ¿cierto? Tenga la bondad [invita a Edwer al centro del salón]. Una pregunta alumno: ¿y usted para qué quiere aprender a ser maestro?
> EDWER: Para ser alguien en mañana, para enseñarlo, para que el arte no se pierda, porque ya lo tenemos muy perdido ya, muy acabado. […]
> ANANÍAS: Bueno, eso es para ustedes todos [pide aplausos al público].

Llama la atención en la respuesta de Edwer el valor que le da a la Grima, como definidora de su ser, de "ser alguien", no obstante, parece que ese **"ser alguien" no es un problema individual, sino colectivo**, en cuanto es una problemática grupal no dejar perder el arte. Es curiosa también la forma de la pregunta del Maestro Ananías, pues al decir "¿usted para qué quiere aprender a ser maestro?" podemos entender que el sólo hecho de querer ser un profesor del arte no es una respuesta al tema de para qué quiere aprender, es decir, pareciera que la pregunta que el Maestro Ananías está haciendo, realmente en el fondo, no es para qué quiere aprender, sino **¿para qué quiere enseñar?**

Al mismo interrogante del Maestro Ananías, escuchamos de otros alumnos otras respuestas. Al referirnos a ellas, es de notar, que estamos tocando no sólo un problema ético o de compromiso frente a la práctica que han asumido, sino que sus palabras delatan de forma directa sus sueños, sus aspiraciones. Algunos niños han respondido con frases pequeñas, y tal vez más simples, diciendo "Porque a uno le gusta mucho" (un niño, alumno de Porfirio) o "Porque esto tiene muchas agilidades" (Fernando), pero otros han arriesgado respuestas más complejas:

> A mí esto me gusta por cultura, sí pilla ¿no? Uno sale a otro lado a jugar esto y uno llega y *tin*, empieza a jugar y todo el mundo llega ahí, a verlo a uno. Llama mucho la atención de la gente. Y por dar a conocer lo que han traído desde los antepasados. No podemos dejar perder algo que ha sido de lo nuestro. No podemos dejarlo perder. […] Enseñarla en todo el mundo. Que lo llamen, y le digan al profesor, que venga a enseñar a tal país. O mandame a uno de sus alumnos […] que esto se vuelva mundial. Que no sea no más veredal. […] Muchos quisieran formar esto un deporte mundial, no? que en todo lado lo practiquen, todavía no ha llegado el momento, pero ese día llegará […] O sea, como en los juegos mundiales. Ir también nosotros, *tin*, que la presentación de Grima de Español Reformado, vamos a jugar, como el Judo, como el Karate. (Chucho)

En la respuesta de Chucho se notan diferentes elementos: La pasión que despierta la práctica de la Grima, el reconocimiento que tienen en las presentaciones que realizan, el ánimo de no dejar perder el conocimiento que viene de los antepasados, el poder ir a otros países, y lograr que la grima sea ampliamente difundida y goce del mismo prestigio que tienen otros deportes. Elementos similares pueden ser halladas en otras respuestas: "Me gusta mucho todo lo que tenga que ver con lo afro [...] que conozcan nuestra cultura, que no se queden ahí no más que los blancos, los blancos, sino que los negros también pues tienen muchas cosas para dar a conocer" (Luz Dary). "Que los demás aprendan y sepan qué es la Grima y de a dónde viene. Y que sea reconocida fuera de aquí del territorio que nosotros tenemos" (Julio). "Es algo que lo llevamos en la sangre, la familia uno la lleva en la sangre, cuando uno lleva algo en la sangre, es porque sinceramente le nace del corazón" (Yema). "La Esgrima tiene como una magia, como una esencia. O sea, usted mira dos personas, una pareja que sale y usted no más con mirarlos, eso como que lo llama, lo atrae […] a la gente le gusta mucho" (Wilder).

Algunos jóvenes hacen un llamado también a cómo la Grima ayuda a ocupar el tiempo libre y "no buscar cosas malas": "A veces hay muchos espacios de tiempo libre, esto nos sirve para distraernos en otras cosas. O sea, este deporte nos ayuda a pensar y pensar mejor, ser mejores jóvenes y enseñarles a otros que esto es bueno y no andar

pensando en otras cosas" (Lady). "Para mí la Grima es un deporte que uno se puede divertir y salirse de las malas cosas" (Julio). Así mismo notamos en una de las respuestas que la Grima es importante para que las mujeres aprendan a defenderse: "Porque uno de mujer como que corre más riesgo que el hombre andando sola. Y a veces hay unos abusivos que quieren…. entonces uno puede tener esa defensa" (Lady).

En algunas respuestas es posible hallar, incluso, un fuerte deseo y compromiso por querer ser profesores del arte: "Yo la practico porque a mí me gustaría conocer, a ver hasta dónde llega ella, saber todo lo de ella, lo que es la Grima. Para llegar a ser como el profesor, tener mis alumnos o ser aún más destacado en ella" (Andrés Felipe). "Yo quiero algún día ser profesor y ser el sucesor de él [de Porfirio]. Digámoslo, pues, que si él ya no estuvo pues que yo pueda tomar la [labor] de enseñar y reemplazarlo a él y enseñarle a las personas" (Alberto). "Yo aprendo el arte porque, o sea, desde el primer momento en que lo vi me gustó, y porque digamos que, yo aprendo más y más adelante yo pueda crear una escuela, enseñarle a otros alumnos" (María).

Una noche, terminando una clase y de camino para su casa, siguiendo esa forma de diálogo que el Maestro tiene con sus alumnos, quise preguntarle de forma abierta y directa: "Maestro, ¿y usted para qué enseña?". Le dije al Maestro que había notado que existen en la comunidad personas que eran grandes practicantes del juego, pero que no se dedicaban a enseñarlo. Con mi pregunta quería saber por qué él sí había escogido ese oficio, pero también, estaba indagando la utilidad o la importancia que él le atribuía. El Maestro me respondió:

> A mí eso me nació desde muy niño, ser un maestro, yo decía "yo tengo que ser un maestro", para enseñar, para explotar. Y hombre, el Señor me concedió esa parte, porque yo le he enseñado, se puede decir, a todos mis hijos, a todos los más, aquí en la vereda, y así en otras partes. Yo, le digo francamente, tengo una cantidad de gente que quedaron poco más o menos un poquito bastante, bastantico. Entonces, creo que a mí me nació aprender pa' desplotalo, pa' enseñar, que yo sé que he de morir, pero quedan ramas. Y esas palabras me pronunciaba el profesor Graciliano Balanta, me decía: "Ananías, yo aprendí este arte pa' desplotalo, pa' enseñar, sin egoísmo, a la gente que quieran aprender, pero no retenerles nada, porque yo sé que yo muero y no quiero que se vaya a morir el arte" (Maestro Ananías).

Debo decir que cuando el maestro utiliza la expresión "para explotar" o "pa' desplotalo", el verbo utilizado no hace alusión a una situación de abuso, ni de "utilizar en provecho propio alguna circunstancia que pone a otro en desventaja" (Diccionario de María Moliner). Lo que se está planteando es una opción laboral, semejante a la de

cultivar la tierra, de la cual se pueda tener unos medios de subsistencia, pero también se pueda crear los medios para la "reproducción" de un saber. Por eso cuando se habla de "explotar el arte", va acompañado de la expresión "enseñar sin egoísmos", es decir, no retener el saber, sino compartirlo en su plenitud. Es de notar que este sentido de ser Maestro parte del reconocimiento de su finitud, de la consciencia de su propia muerte. No obstante, la labor del profesor, es también semejante a la de un árbol, que "deja ramas" o semillas para que el arte no muera.

Reconociendo en las palabras del Maestro que el sentido de su oficio está depositado en la continuidad del saber, realicé, entonces, otra "pregunta directa y sin reparos": "¿Maestro y cuál es la importancia tan grande de que el arte no muera?".

> Mire, lo importante, muy claro, porque este es un arte que **nos enseña mucho a defendernos del peligro**, nos enseña muchas posiciones de lo que llama **la malicia** y eso **es muy importante para todo ser viviente que vive sobre la faz de la tierra** y eso para mí me motiva para que todas las personas que quieren queden con ese reseño, queden con esa historia, queden con esa *malicia*, para, después de Dios en los Cielos, no caer muchas veces en algunos errores. Y tener y dar consejos, que muchas veces por uno no tener la sabiduría del consejo cae en errores que no son los predilectos, no son continentes, porque no tenemos esa facilidad, esa inteligencia de no caer en error. No sé, bueno. Esas palabras que usted siempre me pregunta, tenemos que debatirle más, más y más allá. Pero para mí es eso que me motiva para que no caigamos en errores, para que vayamos hacia delante y el mañana también seamos también acogidos por las altas personas que entienden y verdaderamente no se acabe este arte. (Maestro Ananías).

Tuve diversas conversaciones con el Maestro, pero creo que esta es una de las más importantes. En estas palabras él expresa una de las partes centrales de su pensamiento como profesor y como conocedor de la Grima (o al menos aquella que pude entender y que quisiera resaltar). Si traemos las palabras de Viveiros de Castro, que expuse en el comienzo de este documento, cuando dice que "el otro" "es la expresión de un mundo posible" (2002, p. 117), podemos notar cómo el Maestro Ananías está aquí "dibujando un mundo". El mundo es, consustancialmente, "**un mundo del peligro**". Todos "los seres vivos que vivimos sobre la faz de la tierra" necesitamos aprender a defendernos del peligro. Las circunstancias sociales o económicas, el nivel o lugar que ocupemos en la sociedad, incluso nuestras creencias religiosas, o nuestro grado de instrucción (estudios realizados, títulos académicos), no podrán librarnos de la amenaza

constante que sufrimos en nuestra condición de "seres vivos terrestres". Podemos decir, de tal forma, que "estar vivo es estar frente al peligro".

Pero si decimos que son "todos los seres vivos que viven sobre la faz de la tierra" los que están en "tal juego", eso nos coloca en una posición, en la cual no diferimos de cualquier animal. Nuestra condición no es superior a la de un águila, un tigre, una culebra, o cualquiera de los animales que pueblan los referentes de un Grimista en su entrenamiento. Todos somos, como dijo el Maestro anteriormente, seres que "hemos de morir". Incluso, la existencia de un "cielo" o de "Dios", no nos priva de "esa realidad". Solamente en la muerte el mundo deja de ser "peligroso". "Allá no se necesita esto", dice el Maestro Ananías, refiriéndose a que al morir la Grima no es más necesaria.

¿Pero significan las palabras del Maestro que existen "seres vivos" que no viven sobre la tierra? ¿Y significan también que hay "seres no vivos" que también viven sobre la tierra? ¿En qué lugar están ubicados los duendes o los seres que actúan cuando son llamados por medio de "la ventaja"? ¿Están ellos también enfrentados al "peligro", o son ellos "motores del peligro"? Preguntas abiertas, difíciles de responder.

Lo que podemos apuntar es que "la consciencia del peligro del mundo", es "la lógica del jugador", de aquel que juega con la gravedad, el equilibrio o la propia vida. Solamente en el peligro existe el Juego. O incluso podemos apuntarlo de otra manera: solamente vive aquel que es consciente del peligro, aquel que no se olvida de su propia muerte. El Grimista es, indiscutiblemente, hasta en su vida cotidiana, un guerrero: alguien que sabe que en cualquier momento puede morir.

> Es alguien que es consciente de su propia mortalidad. Si hay que afrontar los cadáveres, los afronta, pero si no hay que matar, no mata. [...] entre dos batallas *tiene el corazón tierno, como una joven doncella*. Para conquistar el conocimiento lucha, porque la pulsación de la vida se vuelve más fuerte, más articulada en los momentos de gran intensidad, de gran peligro. No hay gran clase sino con respecto a un gran peligro. (GROTOWSKI, 1993, p. 76, cursivas del autor).

La Puesta en Escena del Juego

Discípulos del Maestro Ananías en una presentación. Fotografía: Archivo Familiar Maestro Ananías.

Los Cinco Círculos

Ya habían comenzado el entrenamiento hace un rato, primero habían hecho una demostración los alumnos de "este lado" (San Francisco) y después los alumnos del

"lado de allá" (Mazamorrero). Frente a frente están ubicados los grupos de Grima de los Maestro Ananías y Porfirio. Son como las ocho de la noche de un viernes y estamos en la caseta comunal de la vereda San Francisco, donde se realiza un encuentro entre los alumnos de los dos Maestros. La caseta, construida en guadua, está llena de jóvenes, niños y adultos que están aprendiendo el arte y también de espectadores sentados en unas cuantas bancas o parados en las puertas de entrada al recinto. Hay allí mismo una venta de fritanga y eventualmente hacen su presencia espectadores "esporádicos" que se interesan por el sonido de los machetes, los aplausos o la reunión de tantas personas, o simplemente pasan por la carretera, compran papas aborrajadas, gaseosa, empanadas, o se dirigen a una pequeña tienda ubicada a un lado de la caseta.

El Maestro Ananías y Wilder me han pedido que grabe el evento, pues quieren que el material pueda ser usado para sus proyectos o para hacer publicidad a su trabajo. Llevo una semana en la comunidad y es la primera vez que voy a realizar una grabación. Tengo en mis manos mi cámara y estoy peleando conmigo mismo por estar grabando, por haberme ofrecido para realizar tal tarea, por no estar en medio de los muchachos jugando, así sea mal, haciendo "el oso" o el ridículo, pero jugando, aprendiendo. Al fin y al cabo había hecho un largo viaje no sólo porque quería hacer una investigación sobre la Grima, sino porque quería ser alumno del Maestro Ananías. ¿Y de qué otra manera podría ser su alumno sino "estando allá", en medio del grupo?

> "Lo que un etnógrafo propiamente dicho debe hacer, ciertamente, es **ir a lugares**, **volver de allá** con informaciones sobre como las personas viven y tornar esas informaciones disponibles a la comunidad especializada, de una forma práctica, en vez de quedar deambulando por bibliotecas, reflexionando sobre cuestiones literarias" (p. 12-13). "La capacidad de los antropólogos de hacernos tomar en serio lo que dicen tiene menos que ver con una apariencia de los hechos, o con un aire de elegancia conceptual, que con su capacidad de convencernos de que lo que elles dicen resulta de haber realmente penetrado en otra forma de vida (o, se usted prefiriere, de haber sido penetrados por ella) – de realmente haber, de un modo o de otro, "**estado allá**". Y es allí, al convencernos de que ese milagro de los bastidores ocurrió, que entra la escrita" (GEERTZ, 2005, p. 15. Trad. nuestra)

E inclusive, ¿la manera de hacer esta investigación no era siendo alumno de él[77]? ¿No son mis "armas" las de un actor, es decir, la de alguien entrenado para "conocer

[77] Así como Richard Schechner (2012) convida a involucrar todo el organismo en proceso de investigación, dar valor a la conjunción de la mente y el corazón, y empaparse en el mismo entrenamiento de la performance: "Los etnógrafos deberían volverse aprendices de las personas que estudian".

con el cuerpo"? ¿Qué podré aprender realmente grabando un video y luego observarlo sentado en mi casa?

"Luego le doy aquí al Profesor", dice Porfirio, quien, como anfitrión del evento, invita al Maestro Ananías a entrar al juego. El Maestro observa detenidamente a todos los alumnos, "me hace el favor y me presta su peinillita, ¿sí?" le dice a Mayra, una de las niñas alumnas de Porfirio, camina despacio, "yo voy a sacar primeramente a una alumna", dice mientras continua caminando y mirando a todos sus alumnos. Y escoge a una: "le toca a usted". El Maestro camina en círculo junto con la muchacha, se retira su sombrero y se persigna (un gesto que sólo vi después de observar repetidas veces el video). Se devuelven caminando hacia el otro sentido, "*Primera Posición",* le indica a la muchacha, caminan con sus compases y machetes al hombro, "perdone alumna que voy a echarle el brazo", dice, y de manera muy cautelosa le coloca el brazo en el hombro como queriendo colocarle conversa. "Esto es para todos ustedes", dice a todo el público. Siguen caminando ambos en círculo y luego parece insinuar una situación (¿dramática?[78]) con ella, diciéndole "vos como que me la debés, ¿no?", (una situación de riña, de discusión, de venganza, de ajuste de cuentas, de pelea). La muchacha mira altiva, siguen caminando y de repente el Maestro saca varios *tiros* hacia el pecho de ella, que la hacen caer hacia atrás y rodar por el suelo. "*Sí shui vamos oh más ahí shui otro"*, *plin plin plan plin plin, plas, plin,* (suenan los machetes), "para ustedes honorable público", dice el Maestro convocando los aplausos de los asistentes. Hay una pausa, *plin, plan* (acomoda sus armas en una posición contra el suelo), luego el Maestro ataca de nuevo y otra vez la muchacha tiene que caer de espalda y dar rollos por el suelo. "¡Pa' ella!", dice el Maestro Ananías terminando el juego y pidiendo aplausos para su alumna. La gente aplaude y la muchacha orgullosa se reintegra al lugar del grupo.

En cuanto el evento continúa y varios alumnos entran a jugar con el Maestro, he tenido que ubicarme hacía en el centro del espacio con mi cámara, muy cerca de los dos jugadores. He tenido que moverme lentamente por el espacio, esquivando en varias ocasiones unos cuantos "lances" y en cuanto mi vista está presa en la pantalla de la cámara, he tenido que estar con mis oídos alerta a los diversos sonidos del lugar, para tener una ubicación respecto a lo que está sucediendo a mi alrededor. También, debido a que he estado grabando muy cerca de los jugadores, he tenido que retroceder o

[78] "Situación dramática: En una obra dramática, cada una de las etapas por las que pasa la intriga, las relaciones entre los personajes o su conducta". Diccionario de Uso del Español de María Moliner.

agacharme para esquivar los lances de sus peinillas. Es decir, tener la cámara en mis manos, lejos de lo que pensé inicialmente, era "otra manera" de "estar allá", en medio del juego.

Tal vez fue ese movimiento con la cámara, o el estar observando el juego no directamente con mis ojos, sino a través de la pantalla, o incluso, el haber aceptado el "papel tenso" [79] que me dieron los líderes de la comunidad al pedirme que grabara, lo que me llevó a observar que durante la práctica del Juego habían como unos círculos o anillos, que se dibujaban en el espacio en el que el juego estaba aconteciendo.

En **el primer círculo**, el del centro, era el área de juego, donde ocurría el encuentro de los dos jugadores. A mi lado, o un poco atrás de mí estaban todo el grupo de jugadores, alumnos del Maestro Porfirio y de Ananías que ese día estaban reunidos, como formando **un segundo círculo,** alrededor de la pareja central. Participaban también del Juego, los músicos, que estaban ubicados hacia un rincón del recinto, muy cerca del grupo de alumnos, como formando **un tercer círculo**. En ese "lugar de los músicos" eventualmente estaba el maestro Porfirio tocando guitarra y el Maestro Ananías tocando su violín. Era, de tal manera, un círculo en el que participaban también los Maestros, pero tenían un músico permanente (un joven al que le dicen "África"), que no jugaba Grima sino que se dedicaba completamente a tocar y cantar.

En un "**cuarto círculo**" se hallaban todas las personas que estaban allí reunidas observando el entrenamiento y los duelos. Eran personas de todas las edades, hombres y mujeres. Muchas de ellos conocían del juego, pues se notaba en las intervenciones que hacían, incitaban a alguno a atacar a su adversario o a "darle palito" también a su profesor. Ellos reían, comentaban, criticaban. Algunos permanecieron durante todo el entrenamiento y otros se asomaban, observaban, permanecían un rato y seguían su camino.

En algún momento tuve que salir del recito e ir a una tienda, a sólo unos tres metros de "la caseta" para recargar la batería de mi cámara. Me llamó mucho la atención un joven que estaba en la tienda, viendo un partido de futbol de la selección Colombia

---

[79] Siguiendo o parafraseando al Profesor John Dawsey (2013, p. 291, trad. nuestra): "Si Clifford Geertz, uno de los antropólogos que hacen el giro performativo, en los años 1970, se propone hacer una "descripción densa" en que sea posible diferenciar un parpadeo de un guiño pícaro, Walter Benjamin, que también encuentra en la vida social, en sus historias y culturas, textos a ser leídos, busca, en las imágenes dialécticas, una "descripción *tensa*" (*tension-thick description*) – cargada de tensiones – capaz de producir en los lectores un cerrar y reabrir de ojos, una especie de asombro en frente de un espantoso cotidiano – un despertar".

contra Argentina, dentro de las eliminatorias para el Mundial de fútbol en Brasil. El joven estaba completamente concentrado en el partido, casi ajeno al juego de Grima que estaba aconteciendo a sólo unos cuantos metros de él. No obstante, en cierto momento el grupo de músicos tocó una canción que el muchacho también comenzó a tararear; es decir, de algún modo él también "estaba allí", el sonido de la práctica de la Grima "lo había tocado". Pensé, entonces, que como él, tal vez otros jóvenes que no asistieron al encuentro, estarían en sus casas viendo el importante partido de fútbol que ocurría ese día. Habrían también otras personas que les hubiera gustado mucho estar en el encuentro, pero por alguna razón no pudieron. Habían personas adultas, que el Maestro me había presentado como grandes conocedores del arte, pero que por razones de salud, no participarían del evento. Esos viejos estaban en distintos lugares de esta y otras veredas cercanas, en sus casas, a unos cuantos metros o pocos kilómetros de allí de donde estábamos. También habían otros jóvenes que les había tocado salir de sus veredas hacia las ciudades en busca de trabajo, pero que seguramente, si estuvieran en la vereda estarían allí, participando del juego. Tal vez ellos se sentirían alegres cuando se enteraran de que en su vereda se continúan vivas sus tradiciones y la gente se continúan reuniendo a ensayar y jugar. Todo este grupo de personas que no estaban allí presentes en el juego, pero que estaban relacionados con él, y para los cuales era importante, significativo, que eso sucediera, podrían conformar un "**quinto círculo**".

Había, también, durante las explicaciones que el Maestro daba durante la clase o en alguna de las conversas de los asistentes, referencias a personas que ya fallecieron y que eran grandes jugadores o muy buenos Maestros. La Grima era un momento de revitalizar memorias y de traer al presente el recuerdo de aquellas personas y de actualizar sus enseñanzas, sus legados. Ellos podrían hacer parte también de ese quinto círculo de "los ausentes".

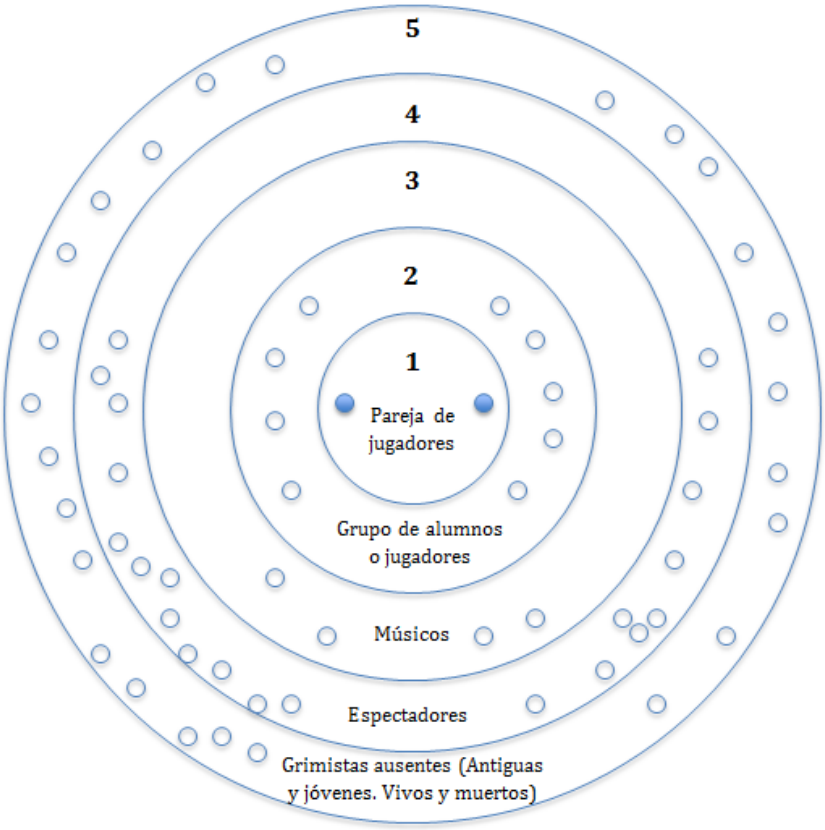
Aquel "dibujo en el espacio" o "estructura" ("Distribución y orden con que está compuesta una obra de ingenio, como un poema, una historia, etc". Diccionario RAE[80]) de "los cinco círculos", podría ser observado no sólo en aquel día del referido encuentro entre los dos grupos de Grima en la caseta de la vereda San Francisco. También estaba presente, de alguna manera, en el Patio de la Casa de Yema (Capítulo 2

[80] Otras definiciones dadas por el Diccionario de la Lengua Española para el término "Estructura" son: Distribución y orden de las partes importantes de un edificio. Distribución de las partes del cuerpo o de otra cosa. *Arq.* Armadura, generalmente de acero u hormigón armado, que, fija al suelo, sirve de sustentación a un edificio.

de este trabajo), en las prácticas del Maestro con los alumnos de su vereda, donde había una pareja jugando en el centro del patio (primer círculo), el grupo de alumnos a su alrededor (segundo círculo), los músicos sentados en la entrada de la casa (tercer círculo) y personas que observaban próximo de los músicos, de la cerca de la casa o que pasaban por el camino de al lado (cuarto círculo). Estaban también, a veces, las referencias al Maestro Graciliano Balanta o a algún destacado jugador o maestro ya fallecido o ausente (Quinto círculo).

Una "estructura" similar fue observada en la presentación del Maestro Porfirio y sus alumnos en Santader de Quilichao (Capítulo 3 de este trabajo). La única diferencia es que ese día no había músicos, seguramente por la ausencia del Maestro Ananías (y su violín) que estaba acompañando la celebración del matrimonio de una de sus hijas. Pero era de notar que las constantes "invitaciones" de Andrés Felipe, un joven que después de cada pareja que se presentaba pedía aplausos del público diciendo "Pa' ellos", así como el sonido de las vuvuzelas "que venían ardientes del partido de fútbol anteriormente acontecido", bien podrían representar una "banda sonora" del "espectáculo".

A este respecto, es necesario problematizar, también la misma idea de "música", puesto que, si bien, como hemos notado, existe en el Juego la presencia de unos músicos que interpretan temas del repertorio tradicional de la región (jugas y torbellinos), es necesario aclarar, que la misma práctica de la Grima tiene un sonido característico en el choque de los machetes o en la voz del Maestro "dirigiendo" a su alumno durante un enfrentamiento. Las narraciones que realiza el Maestro del Juego, en vivo, acompañando los movimientos de la pareja de jugadores, tal como lo hace un narrador deportivo, merecen ser considerados también dentro del aspecto sonoro del Juego. Es decir, en el ejemplo concreto de la referida presentación del Maestro Porfirio y sus alumnos en Santander de Quilichao, a pesar de que no se contó con la presencia de "unos músicos", no se puede decir que no existiera "música" en la práctica. Igualmente, la ausencia de un narrador, tarea generalmente realizada por el Maestro Ananías dado el alto nivel de conocimiento técnico que requiere, fue, de alguna manera, reemplazada por la voz de Andrés Felipe que decía, como un presentador o animador del evento: "Pa' ellos, pues".



Los "cinco círculos" del Juego.

Observando las diferentes "voces" que componen la práctica de la Grima, y teniendo en cuenta que todas ellas tienen una activa participación durante el "evento", podemos pensar que tal "estructura" guarda consonancia con un coral o una sinfonía. Incluso, podríamos pensar que, proviniendo cada "voz" de "una naturaleza diferente", guarda una estrecha relación con una pieza teatral, donde se encuentran diversidad de lenguajes reunidos (música, textos, acciones). De tal forma, en el caso de la Grima, más que llamar la atención sobre un carácter polisémico del juego, como realiza Noronha (2008), afirmando que "encontraremos una infinidad de posibilidades de interpretación" (p. 24), debemos reconocer una **naturaleza polifónica** ("Conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico". Diccionario RAE)**,** intrínseca en su composición, realización y práctica.

El Lugar del Maestro

En la anterior "estructura" u "organización espacial del Juego", merece ser resaltada la ubicación del Maestro Ananías (y también del Maestro Porfirio), de acuerdo

a algunos elementos observados. En aquel encuentro en la caseta de la vereda San Francisco, al comienzo del "evento" el Maestro Ananías estaba conversando con personas asistentes (espectadores). Es decir, mientras el Maestro Porfirio comenzó dirigiendo la clase (en el primer círculo), el Maestro Ananías estaba conversando con otras personas de la comunidad que no estaban allí como "jugadores", es decir, él estaba ubicado en el "cuarto círculo". Posteriormente, cuando es invitado por el Maestro Porfirio a dirigir la clase, el Maestro Ananías se ubica en "el primer círculo". Más adelante, tomando su violín, va y se ubica en "el tercer círculo", junto con los músicos. Sobra decir que, de acuerdo al nivel de experiencia y formación que tiene, ha pasado innúmeras veces por "el segundo círculo", el del grupo de alumnos. Igualmente, no es necesario profundizar en la idea de que él mismo pertenece al círculo de "los antiguas" (que están ubicados en "el quinto círculo"). Es decir, la "figura" del Maestro Ananías, dentro de la "estructura" mencionada, es la de alguien que puede "transitar" libremente entre un grupo (círculo) y otro.

Es de notar que esta característica sólo la tiene el Maestro, de acuerdo al grado de conocimiento y experiencia que tiene del arte y de su liderazgo en medio de la comunidad. Es posible explicar esto, también, diciendo que no todos los alumnos (grimistas) están capacitados para ir a tocar los instrumentos (violín, guitarra, bombo y guacharaca) en medio del "círculo" de los músicos. De igual forma, son pocos los alumnos que tienen el conocimiento y la autorización para ubicarse en el "primer círculo" y dirigir una clase. Así mismo, si bien muchos "espectadores" dentro de la comunidad conocen el Juego, no todos ellos son "jugadores" o "músicos".

Esta "figura preponderante" del Maestro Ananías, dentro de la "estructura", es notada también en el conocimiento que él tiene de los relatos y enseñanzas de los viejos maestros ya fallecidos ("los antiguas"). De igual forma él es conocedor de quiénes son las personas más adultas de la comunidad que son expertos en el Juego. Es decir, los niños y jóvenes que practican el arte, e incluso muchos de los "espectadores" adultos, desconocen dónde viven y quiénes son las personas de edad avanzada que fueron grandes conocedores, practicantes o maestros del Juego. El Maestro Ananías, en este sentido, es un "puente" entre el conocimiento y legado de aquellos viejos Maestros (tanto vivos como fallecidos) y las nuevas generaciones.

Esta característica de un Maestro que "transita" por las diferentes "voces" del "espectáculo", nos ubica, no sólo en una "estructura" del Juego, en términos de su

"presentación" frente a un público, sino también en una característica determinante de su rol como profesor dentro del proceso de transmisión del Juego. Es decir, para ser "Maestro" de Grima, se requiere conocer cada una de las "instancias" nombradas (diferentes "círculos" o "voces").

Tal labor, en términos de un "espectáculo teatral", equivale a decir que la labor desempeñada es la de alguien que conoce sobre los diversos elementos o lenguajes que entran "en juego" durante una "representación teatral". Así mismo, su labor como "pedagogo", no equivale a la labor de un "profesor de aula" que sólo conoce de los temas particulares que al interior del "salón" se debaten, sino que conoce también sobre los diferentes elementos que "entran en juego" en la "administración de la escuela" o en la "creación y difusión del conocimiento", no sólo dentro del aula, sino también en el contacto con la comunidad.

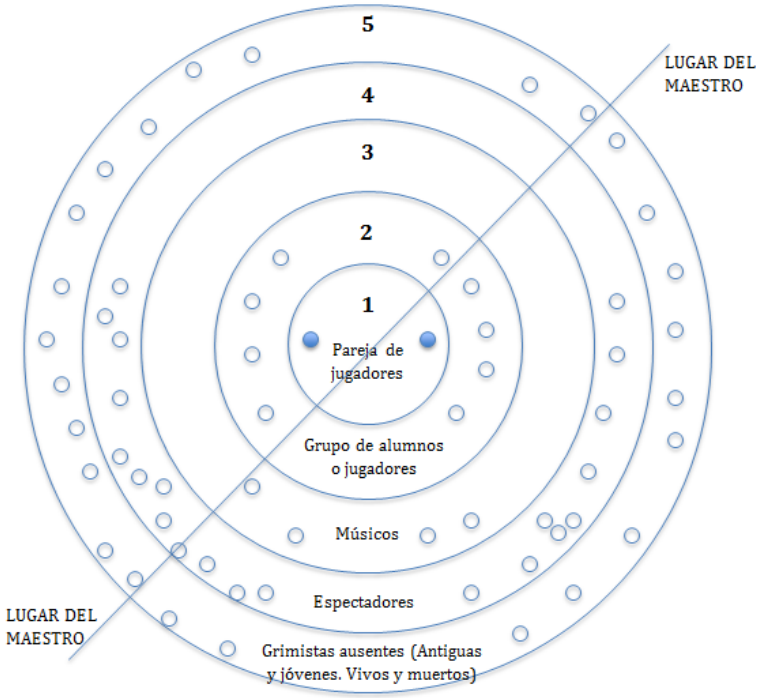
De tal forma el Maestro Ananías, en esta "Puesta en escena" del Juego, bien puede asemejarse a la labor de un "director-pedagogo", tal como Maria Thais Lima Santos (2002) plantea el trabajo de V. E. Meyerhold:

> Meyerhold, al dotar el actor de múltiples recursos expresivos, pretendía capacitarlo para ser un instrumento polifónico en la escena polifónica que anhelaba, demostrando que la formación del comediante puede realizarse ya sea por medio del arte de poner en escena enseñando, o por medio del arte de ensañar poniendo en escena.

Sobra resaltar el interés de formar un "artista polifónico" que tiene el Maestro Ananías, en cuanto la Grima, como hemos visto, está compuesta de diferentes lenguajes expresivos. Por otro lado, el trabajo de "enseñar poniendo en escena", o de "poner en escena enseñando", realizado por Meyerhold, puede ser observado en la labor que con sus alumnos realiza el Maestro Ananías: Una clase es una preparación para una presentación, y al mismo tiempo una presentación es como una clase. El Maestro Ananías siempre en sus clases está motivando a sus alumnos a realizar bien los entrenamientos porque "tienen que estar listos para cuando los llamen". Pero también, cuando realiza una "presentación" es un momento álgido de aprendizaje. Incluso, en términos formales, es decir, considerando el tipo de ejercicios o actividades que realizan, una "presentación" no difiere mucho de un "ensaye". Tal vez la diferencia más marcada que podamos apuntar entre ambas es que en la primera hay la presencia de alguien "nuevo" en el público, o un "nuevo" lugar donde se "presentan", pero se realizan muchos de los ejercicios que se practican en una clase. El carácter "improvisado" del Juego (sin

"coreografía", sin "tiros acordados") es, igualmente, una de las características que siempre perduran.

Es posible decir, entonces, de acuerdo al alto nivel técnico en el Juego, al conocimiento y domino de los diferentes lenguajes y "voces" que allí se hacen presentes, a su interés en la "presentación" del Juego y también en la "formación" de sus alumnos, que el Maestro Ananías ocupa el "papel" dentro de los citados "cinco círculos" de alguien que puede "transversalizar" ("que se halla o se extiende atravesado de un lado a otro". Diccionario RAE) toda la "estructura".



"Lugar del Maestro" dentro de los "Cinco Círculos".

¿Quién está en el centro?

Al fijarnos en la "estructura" de "Los cinco círculos", un punto falta ser considerado. Es claro que para un "espectador desprevenido" el "quinto círculo" no existe, es decir, él no está "visible" en una "presentación". No obstante, sabemos, por la fuerza de los relatos sobre la Grima y el peso que representa en los jugadores el legado de sus antepasados, que "los antiguas" tienen una importancia innegable. Pude constatar esto de manera concreta en el transcurso de la investigación, cuando quise comenzar a hacer entrevistas a aquellos viejos de la comunidad (Don Genaro, Don Ernesto, Don Julio). Fue en ese momento donde más impedimentos comencé a sentir por parte de los Maestros. Solamente después de haber firmado el documento de compromiso con el

Maestro Ananías, fue que tuve acceso a una entrevista con aquellos viejos. En una conversa en la entrada de la casa del Maestro Ananías, el Maestro Porfirio dijo unas palabras que considero contundentes sobre este tema: "es que es justamente la historia lo que no hemos querido dar". El Maestro Porfirio, se estaba refiriendo a que habían llegado otros investigadores a la comunidad con el interés de conocer la historia de la Grima allí, pero ellos se habían negado.

Si consideramos, entonces, la relevancia de esta historia, que ella está depositada sobre aquellos viejos hombres que aún viven, así como el recelo con el que los Maestros (Ananías, Porfirio y otros "autorizados") la cuidan y la protegen, podríamos percibir que quien realmente está en el centro del juego son "los antiguas". Cada vez que hay un juego, un duelo, una clase, son los jugadores quienes están protegiendo esos relatos, esas memorias. De tal forma, tal vez, lo que he llamado "quinto círculo", no sea el que ocupa el borde externo, sino el que está en el medio, siendo cuidado, protegido.

Si percibimos de tal modo "la puesta en escena" de la Grima, podríamos relacionarla con la forma de construcción del espectáculo que plantea Vasiliev:

> La regla básica de esta ciencia es la siguiente: intentar poner dentro de una pieza otra pieza. Es decir, considerar la estructura de la obra como la labor de escribir otra obra, la segunda, dentro de aquella ya existente. Como resultado, el volumen se acumula, se crea una tensión dentro del volumen externo, entre la masa externa del texto y la acción. Porque viene escrita una segunda pieza dentro de la primera.
> El espectáculo se crea en el proceso de construcción de la acción, nótese bien, no la construcción de la acción exterior, de las disposiciones plásticas, sino la construcción de la acción, de la estructura.
> (VASILIEV, 2000, p. 283, trad. nuestra)

No obstante, en la Grima no estamos hablando sólo de "una obra" (presencia de los antiguas) que está dentro de "otra obra" (una pareja que juega). Lo que notamos son múltiples realidades dentro de "un espectáculo". Es decir, es "un espectáculo" donde se "juntan" o "se cruzan" los vivos y los muertos. Pero, al mismo tiempo, los vivos (hombres) dejan de ser hombres y se vuelven animales (tigres, conejos, caballos, osos, culebras…). ¿Es eso lo que es la Grima? ¿O debo aceptar la tarea que me colocó el Maestro Ananías en alguna de sus clases?:

> "Va a escribir en su cuaderno: ¿Qué es el arte de la Grima? Sea deporte, sea cultura o sea arte" (Maestro Ananías).

En aquel momento, le pregunté al Maestro que si quería que escribiera la respuesta a esa pregunta, o que si lo que quería era que escribiera solamente la

pregunta. Él me contestó que la pregunta. Aquí acepto la tarea que el Maestro me encomendó: *¿Qué es el arte de la Grima?*

Consideraciones Finales

(Juegos Abiertos)

Frente a la dificultad de hablar de "conclusiones" o incluso "consideraciones **finales**", prefiero hablar de "**juegos abiertos**", "duelos por realizar" o "interrogantes propuestos":

¿Cómo pensar el arte como ciencia? O mejor dicho, ¿cómo pensar que el arte ***es*** ciencia?

¿Qué es la pedagogía cuando se ubica como una reflexión transversal ***entre*** mundos? ¿Qué es ser profesor cuando nos descubrimos ***cruzados*** por múltiples realidades?

¿Qué es el teatro, si lo pensamos no a partir de la potencialización de lo humano, sino de **su apertura**, de **su relativización**?

¿Qué es la etnografía cuando el "otro" no es un "informante" (el que me da las respuestas), pero tampoco es un "interlocutor" (dialogamos, creamos respuestas juntos), sino que es el que me ofrece la posibilidad de conocer tan sólo el interrogante inicial?

BIBLIOGRAFÍA

ABID, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola: Cultura Popular e o Jogo dos Saberes na Roda.** Campinas, 2004. 172 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais Aplicadas à Educação) Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas.

ALVARADO, Ximena. **Currulao: Análise etnomusicológica para o gênero musical representativo do pacífico sul colombiano**. Curitiba: 2013. Dissertação, Mestrado em Musicologia Histórica e Etnomusicologia. Universidade Federal do Paraná. Orientador: Prof. Dr.. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez.

ALVES, Teodora de Araújo. Coco de Zambê: práticas de saberes da cultura negra. En: OLIVEIRA, Iolanda e SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves. **Identidade Negra: pesquisas sobre o negro e a educação no Brasil**. São Paulo: Ação Educativa, Rio de Janeiro: Anped, 2003.

ASBAHR, Flávia da Silva Ferreira. **"Por que aprender isso, professora?" Sentido pessoal e atividade de estudo na Psicologia Histórico-Cultural.** Tese de doutorado, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Orientadora: Dra. Marilene Proença Rebello de Souza. São Paulo, 2011.

BIÃO, Armindo. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. **Revista Brasileira de Estudos da presença**. Porto Alegre, v.1, n.2, p. 346-359, jul./dez., 2011. Disponível em http://www.seer.ufrgs.br/presenca

BIBLIA, **La Biblia para el pueblo de Dios**. 16ª Edición. Bogotá: San Pablo, 2004.

BOAS, Franz. **El Estudio de la Geografía**. Primera edición en inglés: Science, No. 210, 2 de noviembre de 1887, pp. 137-141. Traducción de la Cátedra de historia de la Teoría Antropológica. Universidad de Buenos Aires. 2001. Disponible en: www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/antropo/catedras/hist_teoria_antropologica/sitio/pdf/Boas.pdf Acceso 6 de nov. De 2013.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues; BORGES, Maristela Correa. A pesquisa participante: um momento da educação popular. En: **Revista de Educação Popular**, Uberlândia, v. 6, p-51-62. jan./dez. 2007.

_____. **O que é educação?** São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. **Casa de escola: cultura camponesa e educação rural**. Campinas, SP: Papirus, 1983.

CABANELLAS, **Guillermo. Diccionario Jurídico Elemental**. Editorial Heliasta, 1993.

CAICEDO, Alhena. **Kinestecia 2 en el norte del Cauca. Escuela de grima con machete "los empreendedores**". 2013. Video disponible en: www.youtube.com/watch?v=qkdtoacbjok . Acceso en 20/02/2014.

_____ . **Kinestecia 2 en el norte del Cauca. Escuela de grima con machete "los empreendedores**". 2013. Video disponible en: www.youtube.com/watch?v=kMKkk7ZGJT4 . Acceso en 20/02/2014.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Tradução de José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.

CANDELARIO, Hugo. **Músicas de Marimba del Pacífico Colombiano**. Participación en el IV Congreso Nacional de Música, Ibagué, Colombia, 6 de junio de 2008. Transcripción disponible en: www.congresosnacionalesdemusica.gov.co/ Acceso en 26/06/2014.

CARDENAL, Ernesto. El Evangelio en Solentiname. Managua: Anama, 1995.

CÁRDENAS RODRÍGUEZ, Jesús**. Otro arte rayado de Esgrima. Inventado el año 1858,** Caucaseco, agosto 21 de 1875.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas e outros ensaios**. Sao Paulo: Cosac & Naify, 2009.

_____. Deve o conhecimento ser livre? A invenção da cultura e os direitos de propriedade intelectual. En: **Sexta-Feira** : Antropologia, Artes e Humanidades, São Paulo, n. 3, p. 93-97, out. 1998.

CARVAJAL, Maribel. El duelo con machete. En: **Nueva Revista Colombiana de Folclor.** Órgano del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Vol. 2, Núm. 9. Bogotá, Colombia, 1990.

CEBALLOS, Cristian; RAMOS, Karen. **Esgrima con Machete**. Video disponible en: www.youtube.com/watch?v=e51ejng2Yac. Acceso en 15/08/2012.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Oniska: poética do xamanismo na Amazônia**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

COLOMBIA. **Ley General de Educación**. Ley 115 de 1994.

_____. Ley General de Cultura. Ley 397 de 1997.

_____. Ley 1185 de 2008, por la cual se modifica y adiciona la Ley 397 de 1997. –Ley General de Cultura- y se dictan otras disposiciones.

_____. **Compendio de Políticas Culturales**. Minsterio de Cultura. Primera edición enero de 2010.

DAWSEY, John Cowart. Nossa Senhora Aparecida e a Mulher Lobisomem: Benjamin, Brecht e teatro dramático na Antropologia. En: **Ilha**. Florianópolis, n. 1, dezembro de 2000, p. 85-103.

____. Descrição *tensa* (*Tension-Thick Description*): Geertz, Benjamin e Performance. Em: **Revista de Antropologia**, são paulo, usp, 2013, v. 56 nº 2.

DESCH-OBI, T. J. Peinillas and Popular Participation: Machete fighting in Haiti, Cuba and Colombia. In: **Memorias**. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe, Vol. 6, Núm. 11, noviembre, 2009, pp. 144-172 Universidad del Norte, Colombia.

EL DECIMARRON. Disponible en: eldecimarron.blogspot.com.br/ Acceso en 26/06/2014.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética**. São Paulo, Képos, 2012.

FIUZA, Karen. **Efeito de carga imagen na dinámica de feixes intensos de partículas carregadas**. Tese, Instituto de Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientadores: Dr. Renato Pakte e Dr. Felipe Rizzato. Porto Alegre, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

FRIEDEMANN, Nina S. de. Huellas de Africanía en la Diversidad Colombiana. En: **Geografía Humana de Colombia. Variación Biológica y Cultural en Colombia**. Tomo I. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispânica. 2000. Disponible en www.banrepcultural.org

GARCÍA, Omar (comp.) **Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla**. Buenos Aires: Ediciones Gourmet Musical, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

GÓMEZ, Augusto. **Afrocolombianos: memoria y testimonio 1670-1970**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. El performer. En: **Máscara**, Año 3 No. 11-12. México D.F. Enero de 1993.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Coord.) **Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUSDORF, Georges. **Professores para quê?** Lisboa: Moraes Editores, 1970.

_____. _____. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. En: Ki-Zerbo, Joseph. (Ed.) **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África.** Cap. 8. Brasilía: UNESCO, 2010.

_____. A educação tradicional na África. Trad. de Daniela Moreau. Texto originalmente editado em francês como capítulo do livro Aspects de la Civilization Africaine, Paris, ed. Présence Africaine, 1972 e publicado em português na revista THOT n. 64, 1997. Disponible en: www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/A-educacao-tradicional-na-Africa.pdf Acceso en 14 de mayo de 2013.

HELENA PRODUCCIONES. Escuela de Esgrima con Machete de Puerto Tejada. Disponible en: www.helenaproducciones.org/festival06_11.php. Acceso en 20/05/2013.

HOUTONDJI, Paul. 1994. **Culture and Development in Africa**: Lifestyles, Modes of Thought and Forms of Social Organization. World Commission on Culture and Development. UNESCO, CCD-IV/94/REG/INF.9.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA Y TURISMO DE PUERTO TEJADA. La Esgrima de Machete y Bordón como símbolo de libertad y resistencia. 2010.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. Org. Denis Bablet. Trad. J. Guinsburg, Isa Kopelman, Maria Lucia Pupo e Silvia Fernandes. Sao Paulo: Perspectiva, 2008.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. En: **Revista Brasileira de Educação.** No.19. Rio de Janeiro Jan./Apr. 2002.

_____. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 1994.

MARTÍ, José. **Los Maestros Ambulantes**. La América, Nueva York, mayo de 1884. Disponible en: www.ensayistas.org/antologia/XIXA/marti/marti3.htm Acceso 14 junio de 2014.

MARX, Karl. **O Capital**. Livro I. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Coleção "Os economistas").

MOITY-MAÏZI, Pascale. Examinar la localización y la circulación de los saberes en África. **Revue d'anthropologie des connaissances** 3/ 2011 (Vol. 5, n° 3), p. I-XIX
URL : www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2011-3-page-I.htm.

MOLINER, María. **Diccionario de uso del español**. Madrid: Gredos, 1991. 2 v.

MOURA, Margarida Maria. **Nascimento da Antropologia Cultural: a obra de Franz Boas**. São Paulo: Hucitec, 2004.

_____. **Camponeses**. 2. ed. São Paulo : Atica, 1988.

MUÑOZ, Paloma. La Cultura Musical. En: BARONA, Guido; GNECCO, Cristóbal (Ed.). **Territorios Posibles. Historia, Geografía y Cultura del Cauca**. Popayán: Universidad del Cauca, 2001.

NAVIA, José. **Escuela de Macheteros**. En: El Tiempo. Bogotá, 18 de julio de 2004. Disponible en: www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1539782 Acceso en 01/04/2012.

NODO SUR DE COMUNICACIÓN. **Ananías Caniquí. Último Maestro de la Grima**. 2010. Video isponível en: www.youtube.com/watch?v=w7uUWFtd2u0. Acceso en 15/08/2012.

NORONHA, Fernanda Silva. **Pulando muros: jogos de rua e jogos de escola**. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação, USP. Orientado por Maria do Rosario Silveira Porto. São Paulo, 2008.

OSORIO GARCÍA, Maria Eugenia; DE LA CALLE BRAVO, Carmenza. **Los Macheteros de Puerto Tejada y su aporte a la Cultura Nortecaucana.** Trabajo de Grado, Licenciatura en Música. Orientado por Heliana Portes de Roux. Universidad del Valle, Cali, 1992.

OSPINA, William. **Estanislao Zuleta y la revolución necesaria**. 12 de febrero de 2005. Disponible en: bellaciao.org/es/article.php3?id_article=499. Acceso en 08/03/2013.

PATIÑO, Diógenes; GNECCO, Cristóbal. **Reconocimiento Arqueológico del Valle del Patía. Zona Septentrional**. Inédito. Popayán, 1983.

PÉREZ, Ernesto; RAMIREZ, Alejandro. **Hombres Sobre Cubierta**. Productora CANEK, 2008. Documental (50 min).

PIEDRAHITA, Juan Carlos**. Chucho Valdés, Amén**. En: El Magazín. El Espectador. 13 junio de 2011. Disponible en: blogs.elespectador.com/elmagazin/2011/06/13/chucho-valdes-amen/ Acceso 03/03/2014.

POLI, Solange Maria Alves**. Freire e Vigotski: um diálogo entre a pedagogia freireana e a psicologia hisórico-cultural.** Tese de doutorado, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Orientadora: Dra. Marta Kohl de Oliveira. São Paulo, 2007.

RAMOS, Julian, **Club de Esgrima los Amigos.** Videos sobre grupo de Palmira (Valle) dirigido por el Maestro Nabor Rojas. 2009. Disponibles en: www.youtube.com/watch?v=3rEBYzDmES0 , www.youtube.com/watch?v=bxswWobQpPs www.youtube.com/watch?v=aO_UnkYfez4 . Acceso en 23/05/2012.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la Lengua Española**. 22ª edición. 2001.

ROCKWELL, Elsie. **La experiencia etnográfica: historia y cultura en los procesos educativos**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

_____; GÁLVEZ, Grecia. Formas de Transmisión del Conocimiento Científico: Un análisis cualitativo. En**: Educación**, Vol. VIII, No. 42, oct - dic de 1982. Coyoacán, México: Mex-Sur Editorial, 1982.

SAHLINS, Marshall. **Esperando Foucault, ainda**. Tradução: Marcela Coelho de Souza, Eduardo Viveiros de Castro. Sao Paulo: Cosac Naify, 2004a.

_____. **Cultura na prática**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004b.

_____. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte II). En: **Mana: Estudos em Antropologia Social.** Vol.3 No. 2 Rio de Janeiro Oct. 1997.

SANTOS, Maria Thais Lima. **O encenador como pedagogo**. São Paulo, 2002. 159 f., il. Tese (Doutorado em Artes) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Orientador: Jacó Guinsburg.

SCHECHNER, Richard. "Antropologia, Performance e Drama". Conferencia en la 28º Reunião Brasileira de Antropologia - Desafios Antropológicos Contemporâneos Pontifícia Universidade Católica – São Paulo Julho 4 de 2012.

SENNETT, Richard. **O artífice**; tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro Record 2009.

STANISLAVSKY, Constantin. **Manual del actor**. 23 ed. México: Diana, 1998.

SZTUTMAN, Renato. (Org.). **Eduardo Viveiros de Castro** - Série Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

TAUSSIG, Michael. **"Finca de árboles": la edad de oro del campesinado negro en el cauca**. Conferencia organizada por la Facultad de Derecho de la Universidad de los Andes. 23 de noviembre de 2012. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=CFXYYWEtZqU Acceso en: 15 febrero de 2014.

_____. **Destrucción y Resistencia Campesina. El Caso del Litoral Pacífico**. Bogotá: Punta de Lanza, 1978.

_____. (MINA, Mateo) **Esclavitud y Libertad en el Valle del Río Cauca**. Introd. Orlando Fals Borda. Bogotá: La Rosca, 1975.

TOLEDO, Luiz Henrique de. **Lógicas no futebol. Dimensões Simbólicas de um Esporte Nacional**. Tese, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, USP. Orientado por: José Guilherme Cantor Magnani. 2000.

TURNER, Victor. **O Processso Ritual. Estrutura e Antiestrutura**. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

USSA, Constanza. **De los Empauta'os a 1930**. Tesis de Grado en Antropología, Popayán, Universidad del Cauca. 1989.

VASILIEV, Anatoly. El esclavo de Menón. Trad. Alejandro González Puche. En: **Gestus**: Revista publicada por la ENAD / Escuela Nacional de Arte Dramático del Instituto Colombiano de Cultura. Vol. 6, agosto 1995.

____. **A un único lettore. Colloqui sul teatro**. Trad. Alessio Bergamo. Roma: Bulzoni Editore, 2000.

VYGOTSKI, Lev Semionovich. **Obras escogidas**. Madrid: Machado Libros, 1995, v. 3.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. En: **Mana: Estudios en Antropologia Social.** Vol. 8 No. 1 Rio de Janeiro, abril 2002. p. 113-148. Disponible en: http://www.scielo.br.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2010.

ZULUAGA, Francisco. "Los 'hombres históricos' del Patía o los héroes del tiempo encantado". En: MAYA, Adriana (ed.), **Los afrocolombianos. Geografía humana de Colombia.** Tomo VI, pp. 167-190. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. 1998. Disponible en: www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/afro/hombres.

_____. **Guerrilla y sociedad en el valle del Patía: una relación entre clientelismo político y la Insurgencia Social**. Cali: Universidad del Valle. Editorial Facultad de Humanidades, 1993.

ANEXOS

ANEXO A. ACUERDO DE VOLUNTADES PARA LA REALIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

ACUERDO DE VOLUNTADES PARA LA REALIZACIÓN DE UN TRABAJO INVESTIGATIVO

Los suscritos, Ananías Caniquí, maestro de Grima, identificado con cédula de ciudadanía No. 4.636.698 de Buenos Aires, Cauca, residente en la vereda Mazamorreros del municipio de Buenos Aires, Cauca y Jhonny Alexander Muñoz Aguilera, identificado con cédula de ciudadanía No. 9.801.590 de Génova, Quindío, y residente en la Cra 24B # 19-32 en Cali, Valle, en sano uso de sus facultades mentales deciden realizar este acuerdo para la ejecución del Trabajo de Investigación que Jhonny Alexander Muñoz Aguilera quiere realizar en el desarrollo de sus estudios en la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad de São Paulo, en Brasil.

Es del conocimiento del Maestro Ananías Caniquí el objetivo de la investigación que el señor Jhonny Muñoz quiere realizar. Dicha investigación tiene por título *El Juego de la Grima y sus Modos de Transmisión* y lleva el respaldo de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo y la orientación de la profesora Doctora Maria Thais Lima Santos. Se propone en dicha investigación estudiar la Grima, juego marcial practicado tradicionalmente por afrodescendientes del norte del departamento del Cauca, a partir de la observación y análisis del trabajo artístico y pedagógico desarrollado por el maestro Ananías Caniquí y sus discípulos en la vereda Mazamorreros del municipio de Buenos Aires, Cauca, y en la vereda San Francisco del municipio de Santander de Quilichao, Cauca. Se pretende investigar las características particulares de la Grima, su historia, su valor simbólico, así como los diferentes modos como esta arte es transmitida en estas comunidades rurales y que revelan la forma particular y autónoma como ellas construyen sus prácticas pedagógicas.

Es también de conocimiento del Maestro Ananías Caniquí que, si bien el trabajo de campo que el señor Jhonny Muñoz quiere realizar es fundamental para su investigación, este hace parte de un trabajo investigativo más extenso en el que se realiza también un trabajo teórico amplio en el contexto académico que exige los estudios en Artes Escénicas y en particular en el área de concentración Pedagogía del Teatro en la cual el Señor Muñoz se encuentra matriculado en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad de São Paulo en Brasil.

Con estos antecedentes y en este contexto, El Maestro Ananías Caniquí autoriza a Jhonny Alexander Muñoz Aguilera a hacer una investigación de carácter académico sobre la Grima, permitiéndole, durante el tiempo del trabajo de campo de su investigación, hacer una observación y participación de las clases de Grima durante los días que permanezca en la Comunidad, como también realizar entrevistas a personas relacionadas con esta práctica. Igualmente, se permite realizar un registro fotográfico, de video y de voz de las actividades en las que se le autorice la participación durante el tiempo de ejecución de su trabajo de campo, pidiendo la autorización, también, de las demás personas participantes de las actividades.

Dicha autorización otorgada por el Maestro Ananías Caniquí se establece con las siguientes condiciones:

1. No se le autoriza al señor Muñoz enseñar este arte, hasta que no tenga el conocimiento necesario y la autorización del maestro Ananías Caniquí.
2. Se debe dar en el trabajo de investigación los respectivos créditos al maestro Ananías Caniquí y a sus discípulos.
3. Devolver a la comunidad el documento final de sus estudios, realizando una socialización de los resultados de su investigación.
4. Ayudar a difundir el arte de la Grima y en particular el trabajo artístico y pedagógico del Maestro Ananías Caniquí y sus discípulos en diferentes instancias: Eventos académicos, artísticos, revistas, libros, internet y medios de comunicación.
5. En caso de una publicación posterior a sus estudios universitarios, esta se debe realizar dando los respectivos créditos al Maestro Ananías Caniquí y sus discípulos. También se debe entregar al maestro Ananías Caniquí una debida cantidad de ejemplares de la primera edición de dicha publicación, acogiendo y considerando ambas partes las condiciones establecidas por la entidad que apoye y respalde dicha publicación.

En caso de faltar a este acuerdo al Señor Jhonny Alexander Muñoz Aguilera se le negará la autorización para continuar su trabajo de investigación y se le negará la autorización para cualquier trabajo posterior con la comunidad y el arte de la Grima en la Región. Igualmente, en el caso de conocerse algún acto comercial en el que el Señor Jhonny Alexander Muñoz Aguilera incumpla alguno de los anteriores puntos señalados, este se compromete a entregar al Maestro Ananías Caniquí el total del dinero obtenido por tales actividades.

Como constancia de lo anterior este acuerdo se firma en pleno conocimiento de ambas partes a los 11 días del mes de febrero de 2013 en el municipio de Santander de Quilichao, Cauca.

Ananías Caniquí

ANANÍAS CANIQUÍ

c.c. No. 4.636.698 de Buenos Aires, Cauca

Jhonny Muñoz

JHONNY ALEXANDER MUÑOZ AGUILERA

c.c. No. 9.801.590 de Génova, Quindío

Se anexan como parte de este compromiso los siguientes documentos:

- Declaración de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo.
- Declaración de la Profesora Dra. Maria Thaís Lima Santos.
- Resumen del Proyecto de Investigación.

República de Colombia

Papel de seguridad para diligencias notariales

Ba001593342

AUTENTICACIÓN Y RECONOCIMIENTO

En Santander de Quilichao Cauca a 11 FEB 2013 compareció ante esta Notaria Unica el (al) señor (a) Anonias Conagui Con C.C. y/o ( ) 4636698 de Buenos Aires quien manifestó que el contenido del documento es cierto, que la firma y huella son suyas.

Compareciente

Dr. Juan Carlos Bueno Domínguez
Notario Único

REPÚBLICA DE COLOMBIA NOTARÍA DEL CÍRCULO SANTANDER DE QUILICHAO DEPTO. DEL CAUCA

AUTENTICACIÓN Y RECONOCIMIENTO

En Santander de Quilichao Cauca a 11 FEB 2013 compareció ante esta Notaria Unica el (al) señor (a) Jhonny Alexander Muñoz Aguilar Con C.C. y/o ( ) 9801590 de Genova quien manifestó que el contenido del documento es cierto, que la firma y huella son suyas.

Compareciente

Dr. Juan Carlos Bueno Domínguez

REPÚBLICA DE COLOMBIA NOTARÍA DEL CÍRCULO SANTANDER DE QUILICHAO DEPTO. DEL CAUCA

Papel de seguridad para uso exclusivo en trámite de diligencias notariales

ANEXO B. CARTA DE AUTORIZACIÓN DICTADA POR EL MAESTRO ANANÍAS

El punto para enseñar...

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

Me ha gustado también bastante que el discípulo Jhonny porque se ha metido a saber cómo son los reglamentos y de a dónde vienen. Nuestro reglamento de Grima nos ha ayudado bastante para nuestra situación económica de defensa personal. Quiere decir que nos hemos librado de la muela de un perro, de la cornada de un toro, la patada de un caballo. Es importante aprenderla para el mañana hacer su defensa personal. Hay unos reglamentos que permiten o no permiten hacerla. Ahí hay una diferencia. No se puede hacer lo que es malo, o lo que no está escrito en medio de este reglamento, no se puede hacer.

A mí me permite también hacer este certificado y miremos también las condiciones. Hablar en este certificado los reglamentos de este arte de Grima, sea arte, cultura o deporte. Este arte del Pacífico Norte Caucano, esto ha sido nuestra cultura como afro.

Hay unos reglamentos que exigen nuestros ancestros, de autorización cuando ya salen profesores, o sea maestros. Para cualquier enseñanza de estas, se necesita que el señor profesor, o maestro dé esa grandiosa autoridad para enseñar. Y así, vamos pa' delante y así lo autorizan los maestros antiguas.

No se autoriza que se puede enseñar este arte, mientras no tenga la mayor capacidad para enseñarlo. Tiene que esperar que el maestro le autorice. Cuando ya llenamos estas bases, que el maestro le autorice, podemos enseñar, si está lejos llamar o que ese maestro vaya donde estén las escuelas y hacerle un examen a sus alumnos. Por medio de este examen allí se mira, si están bien entonces así mismo el profesor va a decir está enseñando bien. Así mismo, el profesor le indica si está enseñando bien.

Vamos por la parte de las condiciones.

Otro reglamento que no se pueden hacer: No se le puede pegar al alumno, no podemos profanar que porque sabemos. Seamos pulcros, educados para que podamos unirnos sea a nuestra cultura que es tan rica. Esta cultura es de nuestra comunidad en todo el Pacífico y Norte del Cauca, nosotros usamos machete para nuestras labores y así practicamos también en nuestras artes. El juego de Grima es grande, poderoso, y creo que viene de sangre nuestra, como afrodescendiente de Colombia. Gracias a Dios, aprovechamos también de nuestro territorio.

Dictamos ahí unos reglamentos. Qué se debe de hacer y qué no se debe de hacer. Hay ahí una explicación muy clara. Y que se practique y se cumpla esos reglamentos que hablan en este certificado.

Esos reglamentos eran de nuestros ancestros y ellos a sus discípulos le hablaban en esa forma para poder progresar e ir adelante, ellos por ejemplo enseñaban ese arte, ellos eran muy estratégicos, muy serios y este arte de Grima con machete fue nuestra liberación cuando los esclavos, había mucha humillación, una ley tan severa que se hacía de buenas o de malas, ellos

tenían un reglamento de lo que llama el juego latiguero. Esto salía aquí por el Perú, cuando la guerra que hubo en el Perú. Sirvió mucho la defensa personal. Porque de aquí de Colombia fue un grupo de hombres grimistas con el propósito de pelear en el Perú, allá los esperaban con una grima llamada el Latiguero, una Grima muy torpe, o sea muy brusca, y ellos con ese látigo, con ese juete muchas personas se encanceraban y se morían. El motivo de nuestros artes que enseñamos, ya la Grima del profesor Graciliano Balanta, se prohíbe no irle a pegar al compañero o sea al alumno, no se le puede pegar. Porque es un mal éxito, coge nervios y así no dentramos a aprender el arte de Grima, tal como es. Y eso aprendí yo, Ananías, de él, le aprendí bastante y fui autorizado, Gracias a Dios. Y él me decía usted me va a reemplazar aquí en Colombia o en cualquier parte del mundo. Me decía desplote ese arte para que cuando usted muera, quede quien lo reemplace a usted tal como usted me va a reemplazar a mí, sin ningún expresinismo, sin ningún egoísmo, hacer las cosas bien que mi Dios le gusta que nosotros trabajemos bien. Y él dará bendición a cualquier hombre que trabaje con toda su realidad y mandato que mande nuestro Dios. Porque estos artes, no son dados por el hombre, estos artes son dados por la obra de la naturaleza que cubre a cada ser viviente que vive sobre la faz de la tierra. Dios es el que hace estas cosas. Ahí estoy hablando de Dios, todopoderoso. Y mi casa mía, es casa de cristianos, aquí el padre mío, llamaba German Gómez, y este fue el hombre, tuvo más de cincuenta años en la palabra de Dios, en el Evangelio y él murió diciendo: Señor, ten misericordia y perdona todos mis pecados. El murió con un dolor que le dio en el estómago, de eso murió mi padre, de 87 años. Yo estaba un poco pequeño y estos son mis reglamentos que yo le doy aquí en este certificado para que usted como alumno, conozca cuál es el manejo, reglamento que tenemos que hacer.

Realmente allí ya vamos entendiendo, porque usted dentró a aprender o a participar de este arte. Entonces está conociendo cuál es la mayor manera de practicarlo y aprender también las condiciones.

Los antiguas ellos cuando los alumnos desobedecían ellos ponían una sanción. En qué forma ellos desobedecían. En ese tiempo salían a los bailes a las jugas, con tremenda peinilla, con tremendo sable y cuando usted los veía repartiendo plan y peinilla en los bailes a la gente que no tenían por qué hacer eso, y entonces esos alumnos eran sancionados. La sanción era que no volvían a practicar hasta que pasaran dos meses de sanción. Esa era la sanción, pero con el fin de que tenía que estar allí visual en los ensayes que el maestro estaba haciendo y meterse en todos los reglamentos que estaba dictando el maestro. En ese tiempo ellos hacían fritanga, fritaban buñuelo, y masas fritas porque en esos ensayes de Grima da mucha hambre y tomaban como el guarapo de la caña fuerte, y ellos se divertían bastante, porque la Grima es ato también para la sanidad del cuerpo y ellos se recreaban entre ellos, que practicaban ese juego. Mire que el profesor que yo aprendí, Graciliano Balanta, él tenía 89 años y cuando cogía esa pacora o esa peinilla parecía un joven de 15 años. Y mire que la Grima le daba como mucha fortaleza al cuerpo y mucha fuerza. La sanción era que tenía que estar ese discípulo ahí. Le decía el maestro Graciliano: Tengo hambre discípulo, por qué usted no me hace un favor, pues me da unos 10 buñuelos para yo comer aquí con los compañeros que tengo hambre y ese el castigo que él le estaba haciendo. Y diez buñuelos siempre valían en ese entonces. Y esa era la sanción.

Los antiguas eran muy estratégicos y ellos hay que decir, poner esas cosas, o sea que esa gente antigua, ellos eran bastante lunáticos (cuando la persona tiene lunas que se apacigua y tiene lunas que está mejor dicho como un avispero) en esa parte que ha hablado el profesor Rogelio, él puede y no vamos a descartar esa parte que habla el profesor Rogelio. Yo creo que estos reglamentos que ha dictado él….

Sí le he autorizado que podemos llevarlo adelante porque es que queremos que usted lleve este trabajo hacia adelante y por medio de eso nosotros podemos llevar esta grima más para allá de lo que nosotros queremos que se haga y pues he entendido que es parte de su trabajo o de sus estudios que vusté está haciendo con toda realidad, con toda verdad, sin egoísmo y sin expresinismo de ninguna manera. Autorizo que sí usted puede seguir con su trabajo que está haciendo sanamente. Y llevando con todo respeto esta autorización.

Y qué dice usted que le va a resultar un trabajo de estos así como en el país en el que está, en el Brasil, qué usted me habla esa parte? Porque yo ya le autoricé que puede llevar su trabajo que usted desea muy sano. La investigación suya es que su trabajo que usted permite hacer es siempre con la grima, defensa personales. Por eso, con todo respeto dejamos ahí el punto de vista para firmar el certificado.

Mazamorrero, enero de 2013.

ANEXO C. MENCIÓN DE HONOR EN CONVOCATORIA "PREMIOS A LA DEDICACIÓN DEL ENRIQUECIMIENTO DE LA CULTURA ANCESTRAL DE LAS COMUNIDADES NEGRAS, RAIZALES PALENQUERAS Y AFROCOLOMBIANAS"

República de Colombia
Ministerio de Cultura

Resolución Número 2237 *de 2014*
24 JUL 2014

"Por la cual se acoge el acta del veredicto de los jurados para la convocatoria del capítulo de Poblaciones: Premios a la dedicación del enriquecimiento de la cultura ancestral de las comunidades negras, raizales, palenqueras y afrocolombianas, y se ordena el desembolso de los estímulos a favor de los ganadores"

LA MINISTRA DE CULTURA

En ejercicio de sus facultades constitucionales y legales, y en especial las conferidas en la Ley 397 de 1997 y,

CONSIDERANDO

Que mediante Resolución Número N° 271 del 03 de febrero de 2014, se ordenó la apertura de las Convocatorias de Estímulos 2014 del Ministerio de Cultura, y se estableció que los requisitos generales y bases específicas de participación de cada una de las convocatorias serían las establecidas en el documento denominado **"Convocatoria de Estímulos 2014"**;

Que mediante Resolución No. 2022 del 9 de julio de 2014, se designaron como jurados para la convocatoria *"Premios a la dedicación del enriquecimiento de la cultura ancestral de las comunidades negras, raizales, palenqueras y afrocolombianas"*, a las siguientes personas:

Convocatoria	Área	Nombres	D.I.
Premios a la dedicación del enriquecimiento de la cultura ancestral de las comunidades negras, raizales, palenqueras y afrocolombianas	Poblaciones	**Francisco Alexis Arce Arango**	C.C. 70.113.138
		Juan de la Cruz Ramírez Dawkins	C.C. 17.081.789
		Rosmilda Ediltrudis Quiñones Fajardo	C.C. 29.222.802

Que reunidos en la ciudad de Bogotá D.C., el día veintidós (22) de julio de 2014, se dio lectura al instructivo para jurados, las bases de convocatoria *"Premios a la dedicación del enriquecimiento de la cultura ancestral de las comunidades negras, raizales, palenqueras y afrocolombianas"* y los requisitos generales de participación, y después de haber realizado de manera independiente la evaluación de las propuestas participantes en la convocatoria, los jurados recomendaron por unanimidad otorgar el estímulo a:

"Por la cual se acoge el acta del veredicto de los jurados para la convocatoria del capítulo de Poblaciones: Premios a la dedicación del enriquecimiento de la cultura ancestral de las comunidades negras, raizales, palenqueras y afrocolombianas, y se ordena el desembolso de los estímulos a favor de los ganadores"

ARTÍCULO QUINTO: Otorgar mención de honor a la siguiente propuesta:

Mención:

Rad. No.	TIPO DE PARTICIPANTE	NOMBRE	DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN	PROYECTO
3917	Persona Natural	**Ananías Caniquí**	C.C. 4.636.698	Maestro de gruma Ananías Caniquí

ARTÍCULO SEXTO: Los recursos para otorgar los estímulos a los ganadores de la convocatoria *"Premios a la dedicación del enriquecimiento de la cultura ancestral de las comunidades negras, raizales, palenqueras y afrocolombianas"*, se atenderán con cargo al Certificado de Disponibilidad Presupuestal No. 70114 del 17 de enero de 2014.

ARTÍCULO SÉPTIMO: Son deberes de los ganadores de la convocatoria *"Premios a la dedicación del enriquecimiento de la cultura ancestral de las comunidades negras, raizales, palenqueras y afrocolombianas"*, los contemplados en los requisitos generales de participación contenidos en el documento denominado "Convocatoria de Estímulos 2014".

ARTÍCULO OCTAVO: Los ganadores podrán acogerse a lo dispuesto en el literal l) del inciso 3° del artículo 5° del Decreto 1512 de 1985, que establece que los pagos que correspondan a premios en concurso o certámenes de carácter científico, literario, periodístico, artístico o deportivo, reconocidos por el Gobierno Nacional, no se encuentran sometidos a retención por otros ingresos, sin perjuicio de que en el momento de presentar la declaración de renta, el contribuyente deba reportar este ingreso como gravado y por ende liquidar el impuesto sobre ganancia ocasional.

ARTÍCULO NOVENO: La presente resolución rige a partir de la fecha de su publicación.

PUBLÍQUESE, COMUNÍQUESE Y CÚMPLASE

Dado en Bogotá D.C., a los 24 JUL 2014

MARIANA GARCÉS CÓRDOBA
Ministra de Cultura

Proyectó MAC, Abogada del Programa Nacional de Estímulos
Revisó KRD, Coordinadora del Programa Nacional de Estímulos
Revisó OPS, Abogado Oficina Jurídica
Aprobó INVA, Jefe de la Oficina Asesora Jurídica
Aprobó EBAA, Secretario General
Aprobó MCLS, Viceministra de Cultura

ANEXO D. AFICHE TALLER DE GRIMA REALIZADO EN CALI.
DOJO UDEGI. 13 AL 15 DE DICIEMBRE DE 2013.