

**MÚSICA PALAFÍTICA: LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE LA CIÉNAGA
COMO ESTRATEGIAS PARA LA RESIGNIFICACIÓN DE LA VIDA
COMUNITARIA**

MAESTRÍA EN CONFLICTO Y CONSTRUCCION DE PAZ.

NOMBRE:

GUILLERMO FEDERICO REY SABOGAL

Trabajo de grado como requisito

Para obtener el título de Magíster en Conflicto Social y Construcción

de

Paz

Directora: MARÍA ANDREA GARCÍA ROJAS

Cartagena de Indias, 2019

**MÚSICA PALAFÍTICA: LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE LA CGSM COMO
ESTRATEGIAS PARA LA RESIGNIFICACIÓN DE LA VIDA COMUNITARIA**

Resumen	2
INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1 TELEOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	7
1.1 TIEMPOS Y ESPACIOS + PREGUNTAS Y SOSPECHAS	7
1.2 MARCO TEÓRICO	14
1.2.1 La Música y La Construcción de Paz.....	14
1.2.2 Las Prácticas Musicales y Las Resignificaciones.....	18
1.3 MARCO METODOLÓGICO.....	26
1.3.1 De los Enfoques.....	26
1.3.2 Sobre el Bagaje y la Población.....	29
1.3.3 Instrumentos de Recolección de Datos.....	31
Entrevistas a profundidad	32
Laboratorios de Música y Memoria.....	33
Jam Comunitario	34
1.3.4 Herramientas de Análisis y Sistematización de Datos.....	38
CAPÍTULO 2 PARTICULARIDADES DEL BAILE DE NEGRO - MÚSICA PALAFÍTICA	40
2.1 MANERAS DE TOCAR: Negro Basto y Negro Fino	41
2.2 MANERAS DE BAILAR: Cuerpo y Movimiento	47
2.3 MANERAS DE CANTAR: Décimas y Cantos Responsoriales	52
2.4 MANERAS DE CONTAR: Memoria y Repentización.....	58
CAPÍTULO 3 IMPACTO DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES EN LA VIDA COMUNITARIA EN LA CGSM	64
3.1 La Resignificación Histórica	64
3.1.1 RECUPERACIÓN CRÍTICA DE LA HISTORIA	65
3.1.2 MÚSICA PARA LA RESCRITURA DEL CONFLICTO	69
3.2 La Resignificación Cultural.....	74
3.2.1 MEMORIAS DE UNAS PRÁCTICAS COMUNITARIAS	75
3.2.2 MÚSICA PARA LA RESISTENCIA COMUNITARIA	81
3.3 La Resignificación Psicológica.....	92
3.3.1 EL RELATO MUSICAL, LA TERAPIA PERSONAL Y EL MANEJO DEL TRAUMA	93
3.3.2 EL MOVIMIENTO Y LAS RESONANCIAS COMO TERAPIA COLECTIVA.....	100
4. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	107
5. BIBLIOGRAFÍA	112

Resumen

Luego de las masacres en febrero y noviembre del año 2000, Nueva Venecia y Buenavista en Sitio Nuevo y Bocas de Aracataca en Pueblo Viejo, Magdalena, quedó marcado en la historia del conflicto armado colombiano, pero mucho más en las comunidades y sus habitantes. Estos eventos fueron en su momento, unas acciones violentas brutales que más que cicatrices, los invitó a resignificarse comunitariamente, a reconfigurar sus conflictos y sus prácticas requeridas para ello. Entendemos que la música en este poblado adquiere un sentido en la memoria y en esa resignificación.

INTRODUCCIÓN

En muchas comunidades destrozadas por el conflicto armado en Colombia, encontramos a la música como medio y fin de la vida y de la muerte. Allí hallamos relatos líricos propios sobre lo sucedido; lo comunican, también, de manera performativa. Bajo esta lógica, planteamos que esta investigación propone además, a una práctica comunitaria como motor de la sanación social y de la construcción de paz, a través una resignificación de la memoria y de la vida comunitaria catalizada por la música de baile de negro. Este ritmo musical hace parte del repertorio ribereño de los bailes que se cantan, que basan su estructura lírica en la composición inmediata e improvisada que al repetirse regularmente se fijan en las mentes de los escuchas, luego convertidos en coristas y divulgadores de sus mensajes. Estos forjan la memoria de la comunidad, porque les da sentido a la vida y a la muerte. Con cantos primigenios en su cotidianidad y vida festiva, estas prácticas sonoras cumplen un papel más que catalizador de la realidad, logran reforzar las estructuras vitales de la comunidad.

Por ello, queremos conocer, y al mismo tiempo, plantear a las prácticas musicales del baile de negro como herramienta para la resignificación histórica, cultural y psicológica en las comunidades palafíticas de la Ciénaga Grande de Santa Marta (CGSM), que han sufrido el conflicto armado.

Para lograrlo, se hace entrega al lector, de tres capítulos propiamente dichos, en donde el primero de ellos trata de esbozar explícitamente a qué, para qué, cómo y

desde qué marcos investigamos y escribimos el resto de los subsiguientes capítulos. Además, al finalizar el documento, se comparten unas conclusiones y recomendaciones sobre la investigación y sobre lo que se viene.

Luego del primero capítulo, introduciremos unas interpretaciones analíticas enmarcadas en el concepto maneras de hacer, acercándonos a las prácticas musicales palafíticas: desde unas Maneras de Tocar, unas Maneras de Bailar, unas Maneras de Cantar y unas Maneras de Contar involucradas exclusivamente en el Baile de Negro. Este capítulo segundo es lo que consideramos como un descripción densa pero narrativa sobre el objeto propio de la investigación.

Aclaradas las particularidades de estas músicas, continuamos con el tercer capítulo, en donde nos encontraremos con la discusión y análisis de aquellos resultados obtenidos y contruidos desde las pesquisas teóricas, el trabajo de campo intensivo y la sistematización de los datos. Plantearemos cómo, desde sus transmisiones, puede darse la Resignificación Histórica a través de una necesitada Recuperación Crítica de la Historia y proponiendo a la Música como una Reescritura del Conflicto; elevaremos la posibilidad de la Resignificación Cultural como la recuperación de las Memorias de unas Prácticas Comunitarias y pensando a la Música como una Resistencia Comunitaria que se involucra en esa anhelada re-existencia; por último, evidenciamos a la Resignificación Psicológica como plausible desde el Relato Musical, la Terapia Personal y el Manejo del Trauma que se socializa a través del Movimiento y las Resonancias como Terapia

Colectiva, en procura de la sanación y la reconciliación social a través del Carnaval y el Baile de Negro.

Cabe mencionar, que este documento se planteó como una construcción conjunta a la distancia, al ir y venir a los registros de campo, bajo dos fórmulas: 1) Escribir en primera de persona del plural. 2) Conferirle un canal exclusivo a los análisis propios de la comunidad, al mismo nivel de las interpretaciones del investigador.

La primera fórmula tiene que ver con involucrarse polifónicamente con la búsqueda de voz, ubicación y sentido de la vida, y que logran resonancia en los diferentes niveles, a través de las interpretaciones, descripciones densas y análisis contruidos conjuntamente con los llamados informantes. Estos pasan de una función pasiva a proponer contenidos, inicialmente desde sus líricas y luego desde sus relatos, pero sobre todo, desde los análisis propios que encuentran asidero investigativo en la forma académica de la escritura de este documento. Nos ubicamos dentro de la comunidad investigada, que se queda situada dentro de la autoría del documento investigativo.

Sin mencionar, que el acercamiento investigativo contenido en la música de tambor es lo suficiente estrecho a la vida misma del investigador a cargo, por ser un músico tamborero desde su infancia en las carnestolendas samarias y su trasegar por los pueblos ribereños, palenqueros y de músicas tradicionales urbanizadas; condición que se acerca al ideario del enfoque autoetnográfico.

Como segunda fórmula, hemos otorgado un canal exclusivo en el que se dan esas transmisiones, que en otros documentos podrían llamarse *anexos* o *evidencias*. Nosotros decidimos ubicar este canal al lado de las discusiones y de las descripciones teóricas y analíticas sobre lo encontrado que intentan conservar el mismo nivel pragmático y de veracidad que sus narrativas musicales y cotidianas. La oralidad misma es la base de este texto, aunque parezca paradójico, por ello, consideramos que relegar todo ese vasto sistema de conocimiento y de acercarse al mundo para la parte final de todo el contenido del que se es sujeto de análisis, nos parece quitarle la importancia que se merece y por la cual se propende resaltar aquí, y a fin de cuentas, el objetivo máximo de esta investigación.

Establecido esto último, consideramos que todas esas líricas y testimonios hacen parte de la epistemes de estas comunidades. Es la forma como ellos han construido el conocimiento histórico y cultural, además de las emociones sobre el relato y las apreciaciones acerca de la vida mental que tienen de sí mismos; todo esto, con el temario narrativo y pragmático de las experiencias violentas del conflicto armado en su región. Por ello, consideramos de vital importancia a un alto porcentaje de lo registrado y entregado por ellos con toda modestia y sin miramientos para la construcción de esta investigación.

CAPÍTULO 1 TELEOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 TIEMPOS Y ESPACIOS + PREGUNTAS Y SOSPECHAS

Iniciemos, entonces con el eje meramente contextual, que se refiere al contenido geográfico e histórico estudiado, y a la coyuntura de ruptura con la vida: la violencia directa. De manera concisa y como síntesis de trabajos investigativos consultados (Ariza, Rosentiehl & Londoño, 2016; Blanco & Castro, 2011; Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014; Sarmiento, 2015, 2016) sobre el devenir espacio-temporal del objeto de investigación, pasemos a relatar.

En los municipios de Sitio Nuevo y Pueblo Viejo del departamento de Magdalena, existen tres poblados adentro de un complejo lagunar cenagoso con alta diversidad ecológica, sus habitantes viven desde siempre literalmente sobre el agua en casas palafíticas incrustadas en la Ciénaga Grande de Santa Marta (CGSM), con una capacidad inundable incalculable; esta última se concibe como el delta del río más largo del país hacia el mar Caribe, y que además se convierte en la desembocadura de una decena de ríos cortos, pero caudalosos de la Sierra Nevada de Santa Marta, así como de bifurcaciones del mismo río Magdalena; allí encontramos a Nueva Venecia, Buenavista y Bocas Aracataca. Como corregimientos se encuentran bastante aislados en el agua, pero su construcción data del siglo XIX como oportunidad para los pescadores de la región, de ahí su ubicación. Los fundadores llegaron por esos caños del Gran Río, pescadores

nómadas en búsqueda de playones con diversidad de peces; esta ciénaga se ubica justamente en el gigantesco encuentro de aguas dulces de los caños y ríos con el agua de sal del mar Caribe. La alta variedad de especies se da en este espacio declarado reserva ambiental de la humanidad, de allí su importancia.

Por otro lado, este complejo lagunar tiene una posición geográfica vital para las vías alternativas de transporte de cualquier tipo de elementos y personas, pues entre caños y vertientes se llega casi de incognito a cualquier punto del territorio norte de la región Caribe. Se comunica desde el Canal del Dique y los Montes de María, el río Magdalena y sus afluentes en el departamento de Atlántico, la ciénaga en sí y todos los municipios a los que baña, salida y entrada al mar y su cuenca, de la misma forma, hacia la Sierra y a los municipios de Magdalena y de César que ésta recubre, La Guajira y la serranía del Perijá, frontera con Venezuela. Así que, para las empresas privadas, el Estado y los grupos armados, esta subregión se presenta como oportunidad de provecho de todo tipo, lícito e ilícito. De ahí el interés de inversión constante en detrimento del costo ambiental generado en los proyectos de desarrollo infraestructural. Los pueblos palafíticos en medio de todo, sin oportunidad de consulta para la toma de decisiones en lo que va corrido de su historia.

Variados desastres antrópicos ha soportado el fortín medioambiental, que han destruido las condiciones requeridas para la diversidad, de ahí, la extinción de las especies endógenas y exógenas de fauna y flora; tras la desoxigenación y desalinización de las aguas del complejo. Desastres como la construcción de

acequias y desvíos de los ríos y caños que la nutren para el cultivo de banano desde hace cien años o de palma, de manera más reciente, y su consecuente uso de pesticidas que derivan en sus aguas. Desastres como la construcción de la carretera encima de la ciénaga, que comunica Barranquilla con Santa Marta y el resto del norte del país, creando una barrera de arrecife asfaltado entre el mar y el complejo lagunar, obstruyéndole así el intercambio de oxígeno y sal entre las aguas. Todo esto ha generado nuevas dinámicas de adaptación cultural al ambiente difícil de alcanzar, pues se ha destruido el sustento (pesca), salubridad (manejo) y en sí, las razones naturales del ubicarse allí hace ya dos siglos: Su etnodesarrollo se ha troncado.

En medio de todo eso, en el año 2000 la guerra les llegó sin pedirla, contrayendo las dinámicas de adaptación hasta la expulsión temporal, tras unas masacres paramilitares que dejaron saldos más o menos indeterminados de personas asesinadas y otro enorme dato de desplazados por la región. En el retorno necesario (pues, son gentes de agua, no de tierra) se han construido, ideas de seguir adelante a pesar de las violencias. Al no ser gente que desea la guerra para su pueblo, las relaciones de parentesco y vecinales han logrado ese ansiado retorno, pero entendemos que existen una variedad de dinámicas externas que les dificulta la vida y que no tienen que ver exclusivamente con el conflicto armado.

Pasemos entonces a una descripción comparativa, medianamente arbitraria, pero construida a partir de las lecturas, dándole nuevas miradas sobre los hechos, los lazos, las redes y los eventos actuales de construcción de paz en los palafitos.

Tenemos tres pueblos palafitos dentro de la CGSM: Bocas o Trojas de Aracataca o Cataca, Buenavista y Nueva Venecia. Las tres comparten características e historias, pero encontramos diferenciadores situacionales para entender la contemporaneidad de estos en clave de la construcción de paz.

Para muchas voces regionales, Bocas de Cataca era el más próspero entre los tres palafitos. Soportaron una acción violenta, no tan visible y tan potente como la masacre en Nueva Venecia, sino que soportaron, además de la masacre del 11 de febrero, diversos pequeños golpes y de manera sistemática y contundente a su población desplazada y sus líderes. Esta diferencia implicó que, en cambio, Nueva Venecia recibiera una mayor atención e intervención, a pesar de que los desplazados retornaron rápidamente a su población, pues su masacre tuvo más víctimas mortales. De hecho, hay personas que hablan de que ya Nueva Venecia ha recibido demasiada intervención. Mientras tanto, se dice que Buenavista solo recibió una violencia directa por los lazos de parentesco de los asesinados y los desplazados de la masacre de Nueva Venecia, y no por recibir algún ataque directo en su poblado. Sentencian que no deberían recibir intervención.

De igual manera, cuando se habla de la masacre de Bocas de Cataca es para referirse a un punto de inflexión y de mayor desplazamiento, pero los asesinatos selectivos y amenazas han sido consuetudinarias. A mayor cantidad de acciones violentas y sistemáticas, mayores fueron las pérdidas infraestructurales, estructurales y superestructurales. Como ejemplo tenemos, que en Bocas de Cataca existía una sede subregional del Sena adónde iban a estudiar personas de

los otros palafitos y de las riberas de la ciénaga. Esta edificación quedó destruida tras el abandono. Mientras que, comparativamente, en Nueva Venecia y Buenavista se destruyó poco.

El retorno masivo que se dio en Nueva Venecia no se dio en Bocas de Cataca, justamente por lo constante de las acciones violentas, incluso en sus nuevas tierras, tales como Tasajera y Ciénaga, en donde se les amenazó para que no volvieran; se rompieron más lazos, y las raíces de las que se podrían arraigar nuevamente, iban siendo destruidas sistemáticamente. Bocas tenía más o menos la misma cantidad de casas que tienen actualmente Nueva Venecia o Buenavista; ahora sólo llegan a una décima parte.

Luego de la Ley de Víctimas se inician los procesos institucionales de retorno con las comunidades, que nos habla del diagnóstico del daño por parte de la Unidad de Atención a Víctimas y sus empresas contratadas para realizarlo, y de ahí, a la posterior concertación de las medidas reparativas. Si a Bocas solo volvieron 20 familias de las 200 que se desplazaron, a Nueva Venecia volvieron casi todas las que se fueron. Entonces, en el momento de la concertación se encuentran desventajas y ventajas comparativas, palpables a día de hoy. Inicialmente, la complejidad de concertar acciones con mayor cantidad de personas, generándose mayores dificultades de entendimiento y comunicación desde la Unidad y entre la misma comunidad morrera (gentilicio de la gente de Nueva Venecia); poner de acuerdo a todos para trazar hojas de ruta aumentó su dificultad a medida que crecían los retornados. De igual manera, las solicitudes o medidas se

construyeron en límites de la exageración, es decir, se pidieron más elementos que los que el conflicto les había quitado. Sin mencionar entonces, a las complejidades para la consecución de estos mecanismos de reparación colectiva, que aún continúan y que levantan espinas en sus vecinos, los buenavisteros. Por otro lado, desde el Morro (Nueva Venecia) ven con malos ojos las medidas hacia Buenavista porque la consideran no-sujeto de reparación colectiva, al no suceder masacre allí, como hemos comentando.

A todo esto, se le debe sumar las formas de romper las solidaridades comunitarias que tienen las llamadas indemnizaciones individuales o reparaciones administrativas a las que han sido rápidamente sometidas las familias en Nueva Venecia. Esto ha generado inmediatamente unas rupturas con las formas organizativas propias de la pesca, del cuidado de los caños, en fin, las intervenciones desde arriba que ya hemos mencionado. Vivir en una comunidad en donde cada casa se encuentra a un relativo corto recorrido pero que se debe hacer en una canoa, no deja de crear una forma de relacionarse muy específica, en donde el otro está allí, a simple vista, le puedo observar y conocer sus problemas, pero aun así, la distancia se mantiene de manera navegable. Sucede en una comunidad en donde sus habitantes han perdido día a día, por las violencias estructurales y directas, la confianza en el otro. Se palpa generalmente cuando a alguna familia recibió una reparación administrativa, mientras a otras familias no la reciben o mientras las reparaciones colectivas se demoran en llegar.

Por otro lado, está Bocas de Cataca y su proceso de retorno. Al percatarse de que los golpes no pararon y que la destrucción de las instituciones locales se dio paulatinamente, muy pocos fueron los que volvieron, y la intervención se ha demorado bastante en darse. Desde el diagnóstico del daño como un ejemplo de *cómo no debe hacerse*, hasta el plan de concertación que logró rápida aceptación, pues es muy poca la gente que pudo opinar; pero este es el universo total de los retornados, que al final toman las decisiones. Por ejemplo, no se pudieron incluir una serie de condiciones infraestructurales que les ha quitado el conflicto armado, y mucho menos, lo que les ha negado el Estado desde allí. En este sentido, hay una sensación desde el afuera, de que existe una injusticia palpable en la relación daño/intervención que no ha sido proporcional. Sin mencionar el desamparo que denuncian muchos desplazados entrevistados que habitan las orillas de la ciénaga y el mar, y que encuentran reparaciones poco similares a las entregadas a las comunidades escenario de las masacres. Por una razón más o menos sencilla: la reparación colectiva busca recuperar las condiciones preexistentes a las del conflicto para que los desplazados retornen.

Pensamos entonces, que las llamadas medidas de reparación colectiva y las intervenciones que apuntan a la intangibilidad de la comunidad, es decir, la recuperación de celebraciones sociales o de las herramientas para fortalecer los lazos comunitarios, son un ejemplo de búsqueda de reconexión vital de estos pueblos. El Carnaval, las músicas, los relatos y todas las manifestaciones culturales que lleven a esa búsqueda y su fortalecimiento en los palafitos corresponde a nuestra apuesta para el futuro de estas comunidades con la marca

del conflicto social y armado en sus memorias. Es la búsqueda necesaria de la pertenencia a un lugar y de un propósito de vida, para que la gente pueda regresar, pero principalmente, para sanarse y reconciliarse con el otro, lo que proponemos.

1.2 MARCO TEÓRICO

1.2.1 La Música y La Construcción de Paz

Dentro del amplio temario posible de esta investigación, encontramos a la música y a la construcción de paz como principales conceptos a direccionar la revisión, pero siempre en una estrecha relación entre sí. De igual manera, conceptos como conflicto, convivencia, arte o baile pueden acercarse a nuestro estudio, en tanto se encuentren interrelacionados con otros.

En su tesis de maestría, Diana Tovar logra evidenciar la necesidad de que las mujeres afrocolombianas víctimas del conflicto (en una suerte de triple vulnerabilidad) adquieran una reparación integral y simbólica, al poder ejercer su derecho a la memoria y a la construcción de ciudadanía cantando y bailando sus bullerengues tradicionales, incluyendo los sucesos a las letras improvisadas. Esto les permite encontrarse y relatar, construyendo una memoria colectiva de lo sucedido y de lo que les sucede contemporáneamente (2012). En esa misma lógica, desde el Pacífico colombiano encontramos variados ejemplos y referencias bibliográficas, sonoras y estéticas, que piensan en esta posibilidad: la música

como catalizador de acciones que mejoren la gestión de los conflictos o que construyan paz. Nicolás Muñoz propone a las músicas de los territorios como narrativas comunicativas antihegemónicas que expresen y denuncien los acontecimientos de las víctimas del conflicto armado en el municipio de Bojayá. Al no tener acceso ni participación en los medios masivos de comunicación, las víctimas divulgan su vida a través del arte y la música permitiéndoles ingresar al escenario político de la toma de decisiones. Así, logran difundir para visualizarse y ubicarse como ciudadanos depositarios de derechos (2016).

Desde este mismo lugar encontramos otros importantes referentes musicales y estéticos, como el documental Las Musas de Pogue (2015) como producto posterior a la tesis de Doctorado de Natalia Quiceno y su libro Vivir Sabroso. Ella, en compañía de Germán Arango, logra evidenciar audiovisualmente la vida cotidiana de las cantadoras de Bojayá, víctimas de la masacre en 2002. De esta manera, el día a día les permite no olvidar, recordar, componer, resistir y denunciar a través de los alabaos, los cantos de arrullo y los cantos fúnebres. Por ello la cotidianidad y sus actores se convierten en la base de esta investigación, porque son ellos los que gestionan sus conflictos, en palabras de Natalia Quiceno "las prácticas cotidianas como un *arte* de crear, producir y ensamblar cuidadosamente los elementos que la fuerza que los anima a resistir, propiciar los encuentros y darle continuidad a la defensa de la vida y el territorio" (2016, p. 7).

Sobre Tumaco, Nariño, Elizabeth Acevedo logra registrar y analizar las prácticas sonoras en el marco de la construcción de paz a través de un viaje auditivo-

escritural categoriza las líricas y las reflexiones de las diferentes agrupaciones que ejecutan ritmos propios del casco urbano. Identifica la función de los sonidos y los silencios, de lo que se menciona y lo que no, del terror y del sabor; además, propone que estas prácticas sonoras obtengan un mejor acercamiento analítico y metodológico para que consigan una sostenibilidad en la comunidad, y su posicionamiento desde el afuera (2014).

Por otro lado, y desde la experiencia en Cali, en el Pacífico colombiano, pero con una mirada global, Juan Luján procura una revisión a las pesquisas de expertos internacionales sobre la importancia de la música en escenarios de no-guerra. Propone a la música como una práctica sistémica que escudriña en las razones de los conflictos y aporta a la resolución de los mismos. El trabajo investigativo del autor es un acertado acercamiento a la correspondencia paz-música-guerra desde un enfoque epistemológico de un estado del arte a nivel global. Muy pertinente para nuestra investigación, pensando en la constante revisión de literatura al respecto, no solo en momentos de guerra y/o paz, sino en tiempos de desescalamiento y de intensificación de los conflictos armados (2016). Otro ejemplo claro es el que nos hace Jaime Araque Hernández al presentarnos a los hacedores de la música campesina de Boyacá como poseedores de buenas prácticas de vida; al difundirse glocalmente, esta música procura posicionarse como herramienta de paz al divulgar las tradiciones pacíficas de su cotidianidad en sus letras (2014).

De igual manera, encontramos investigaciones venidas desde las disciplinas musicales que priorizan a esta mirada hacia la historia del conflicto armado y las violencias estructurales históricas, como la del profesor Orlando Villanueva Martínez y su compilación analítica de las Canciones de la Guerra: La Insurrección Llanera Cantada y Declamada. Contar sobre las líricas y la guerra campesina de los años 40s y 50s en los Llanos Orientales, nos invitó además, a repensar la musicalidad de los textos escritos que se construyen para proyectar las narrativas musicales e investigativas (2016). De manera parecida, Alejandro Trujillo con su libro Entre el Río y la Montaña los Hombres Cantan para Espantar la Guerra, nos cuenta desde una juiciosa investigación pedagógica y musical, las maneras de construir música pre, durante y post conflicto en el oriente antioqueño y sus recónditos recintos de fauna, flora y fuentes hídricas como inspiración. Logrando consolidar procesos de enseñanza-aprendizaje y memoria del conflicto en eventos festivos para ello (2018). Y por último, buscando esas fórmulas para contar mejor lo que cantan los otros, el profesor David Lara en El Dolor de Volver aprecia desde la crónica, lo necesario de narrar en otros espacios lo que significa la memoria de las víctimas y su resignificación al ser relatados por ellas mismas; en escenarios de difícil reparación histórica, con un ojo siempre puesto sobre las músicas y la poesía de la Región Caribe (2017).

Pensando en la brecha investigativa a llenar con nuestro proyecto, traigamos a colación los conceptos emanados de trabajos en teoría fundamentada a cargo de Jean Paul Lederach y Angela Lederach (2010), que bajo una interdisciplinariedad similar, aportan ideas teórico-prácticas realmente innovadoras para nuestro campo

de indagación. Ellos proponen una teoría auditiva del cambio social basada en los cambios en la metáfora de la vida, a través de la búsqueda de la voz, espacios y momentos colectivos que construyan recipientes para la resonancia por la vibratoriedad y eco social por la fricción y la cercanía. Estas miradas requieren cambios de paradigmas de entendimiento de las dinámicas sociales que procuran la curación social para la reconciliación:

El cambio social en última instancia funciona por la metáfora sónica de vibraciones que surgen de voces y acciones intencionadas que se mueven de manera multidireccional, impactando sus ubicaciones inmediatas, al tiempo que ponen en movimiento ideas e impulsos que afectan espacios distantes (p. 214).¹

Consideramos que la apropiación de estas ideas, en términos metodológicos, teóricos y difusivos, se dan en nuestra investigación de manera muy necesaria para la nación, la región y la comunidad investigada e investigadora, pues aporta a la construcción de paz desde sus propias prácticas resignificativas.

1.2.2 Las Prácticas Musicales y Las Resignificaciones

Una de las categorías principales que se implementará en esta investigación, es la de prácticas musicales. Para ello tomamos como sustento la unión de la práctica y saber, para definirla desde los investigadores como un acercamiento al ser sinónimo de otra categoría importante para la pesquisa, como lo es la de maneras de hacer. Por eso, iniciemos un diálogo entre estas.

¹ En adelante, las citas bibliográficas directas e indirectas escritas en itálica, harán referencia a traducciones propias sobre documentos escritos en otro idioma. Mientras que los subrayados matizarán o enfatizarán alguna expresión para el cometido del texto.

Hablar de maneras de hacer, a veces se equipara con práctica, pero el hacer es la práctica, y las maneras envuelven el todo de esa práctica; son las tácticas de los sujetos para realizar una práctica específica. En este sentido, las maneras de hacer se ubican en un campo más alto de análisis de la realidad que la práctica específica, por ejemplo las maneras de bailar, de cantar o de contar. Es decir, la práctica musical, en este caso, se refiere principalmente al cómo se realizan (descripciones formales y densas) las maneras de hacer de un músico, denotan un análisis del hacer, con temas heterogéneos a la música, tales como las vicisitudes históricas, económicas, sociales y culturales de las prácticas específicas del tocar, pero también las de bailar, contar y cantar.

Ubicando a las maneras de hacer en la perspectiva de la enunciación, correspondería a que estas: “operan en el campo de un sistema lingüístico; pone en juego una apropiación, o una reapropiación, de la lengua a través de los locutores; instaura un presente relativo a un momento y a un lugar, y plantea un contrato con el otro (el interlocutor) en una red de sitios y relaciones” (Certeau, 2000, p. XLIII-XLIV). En nuestro caso, revisar y caracterizar cómo se dan esas maneras de hacer en las prácticas musicales del baile de negro en los palafitos. Todo esto nos permite entenderlas como dinámicas complejas de construcción de la realidad, como sistema de conocimiento y su propia transmisión.

Para hablar ahora sobre la música como práctica y/o maneras de hacer, debemos acercarnos a las intervenciones de la música en la vida social y su importancia,

pero también desde lo sonoro, y lo que llaman acustemología, que explora los paisajes sonoros definidos como espacios (contenedores de sonido). Cuando Acevedo recuerda a Steven Feld, que:

propone abordar el sonido no sólo como una herramienta para construir y percibir el mundo social, sino también como una modalidad específica de producción de conocimiento. (...) La acustemología busca explorar las relaciones históricas y reflexivas entre oír y hablar, escuchar y sonar" (2014, p. 222).

Esta nos amplía el espectro del uso y entendimiento de los eventos sonoros en la sociedad. Esta importancia de la música para la creación de espacios para la realidad social y su entendimiento, nos lo trae a colación Adil Podhajcer, citando a Régula Qureshi, nos dice que ésta "es un sitio privilegiado para conservar la memoria cultural, pero para otros, se convierte en un sitio de contienda para reconstruir el pasado –para 'vivir las memorias de otras personas'" (2015, p. 62). Aquí nos vamos acercando a los usos de las músicas desde lo sonoro y luego desde las narrativas, que se dan como "acciones que aunque tienen que ver con la elaboración sonora, se extienden a las dinámicas de su producción social y cultural (...) se erigen como principales recursos de resignificación de aspectos históricamente marginalizados y excluidos" (Carrasquilla, 2010, p. 25). Nos conectamos con la memoria y la posibilidad de la resignificación de la vida comunitaria, como lo veremos más adelante.

Por último, Muñoz al citar a Villagra se acerca a las expresiones musicales de Bojayá utilizadas por las víctimas del conflicto armado, con una caracterización más que certera para nuestra propuesta, "las expresiones musicales tienen la

capacidad de configurar procesos dialógicos, son fundamentalmente una forma de decir, un texto que si bien en su producción original es individual, se vuelve colectivo dado que puede ser reproducido y resignificado por otros" (2016, p. 5).

Más adelante, el mismo Muñoz propone que:

ese proceso comunicativo, que favorecen las expresiones musicales, introduce en el plano de lo público lo que había estado relegado al mundo subjetivo y puede comenzar a transformarlo. Esta transformación, se refiere al cambio de significaciones previas a las expresiones musicales (2016, p. 16).

Convirtiéndolas en ventana de oportunidad para consolidar sus trayectos de resistencia y transformación de la vida en comunidad, aquejada por las violencias estructurales y directas, aun hoy, y que ubican esos contenedores sonoros en el plano de lo público, para no callar nunca más.

Cambiando hacia otra importante categoría que utilizamos en esta pesquisa, las *resignificaciones*, debemos iniciar por referirnos a ella, como método de variadas disciplinas, cercanas a la historia, a la cultura y a la psicología. Aquí trataremos estos tres tipos de resignificaciones para analizar la realidad de las músicas palafíticas. Inicialmente, la resignificación histórica la pensamos como la posibilidad que tiene la misma disciplina y sus académicos de remirar y recontar los hechos pasados, desde una necesaria reconstrucción de la memoria, con compromiso y responsabilidad narrativa propia de los actores de ella. Para ello, Azkarate en base a las propuestas de Maurice Halbwachs, nos explica la fuerte relación entre memoria y resignificación histórica:

Cuando hablamos de memoria estamos refiriéndonos no a la evocación objetiva de lo que aconteció, sino más bien a la reconstrucción que, desde el presente, se hace en un momento determinado de acuerdo a unos intereses concretos. Estaríamos, en consecuencia, ante un constructo social de significados, por tanto, cambiantes en el tiempo. La memoria, en este sentido, es siempre una memoria historizada, una resignificación del pasado. (2007, p. 1)

En líneas parecidas, se piensa en ella como una nueva interpretación y construcción del hecho histórico, confrontándolo de manera intersubjetiva, entregándole un compromiso al historiador en esa búsqueda de "las múltiples resignificaciones olvidadas en la culpa de *historizar*" (Berenzon, 2003, p. 15). El mismo Berenzon logra acercarnos además, al concepto de dolor en relación con la memoria y la resignificación, diciéndonos que:

El dolor es tanto una *experiencia personal* como una *experiencia del pensamiento*, de ahí que su resignificación no es un mero objeto de reflexión, sino aquello que nos da a pensar de un modo inédito. (...) existen tres formas básicas: el dolor del cuerpo, el dolor psíquico y el dolor existencial (una especie de dolor ético). (...) en cada uno de los cuales la relación entre el hombre y su cuerpo se presenta de un modo distinto. (2003, p. 14)

Esta relación terminará siendo muy pertinente en el análisis sobre cómo se dan resignificaciones históricas y psicológicas de las maneras de tocar, de contar, cantar y bailar, en donde el cuerpo y la búsqueda de la voz propia, contiene y desemboca el dolor y la curación procurada en esta investigación.

Por el lado de la resignificación cultural se debe entender como "un proceso de transformación innovadora de los significados" (Rodríguez, Hazbun & Girón, 2015, p. 112), venida desde el lenguaje, pero con implicaciones materiales y prácticas.

Carolina Tamayo recuerda a Bajtín al decirnos "que el sujeto continuamente se está reconstituyendo en la intersubjetividad" (2012, p. 22), pues nunca será un ser inconcluso, rehaciéndose desde la vida personal y comunitaria. La cultura, al concebirse también como un inventario de signos y significados que afecta la relación de ésta con la vida social, con las artes de subsistencia y con la naturaleza, con la vida del más allá y las formas de conocer el mundo, hasta la música y la vida festiva; se puede transformar y adaptar a los avatares de la violencia.

De alguna manera, pone el lente en la recuperación de las prácticas comunitarias que les ha permitido sobrevivir a las violencias, pero remirándolas para lograr su posible adaptación y fortalecer la resistencia comunitaria; esta resignificación implica entonces "la coexistencia de modelos culturales distintos en el contacto entre grupos que no se acultura" (Martínez, 2004 p. 100). Hablamos de prácticas culturales y tradiciones con opciones de ser recuperadas desde la memoria y el hacer, desde el conocimiento empírico que trae la oralidad en estas poblaciones, para ello Mauricio Fernández cita a Hobsbawm y Ranger:

Las tradiciones que parecen o reclaman ser antiguas son a menudo bastante recientes en su origen y a veces inventadas. El término tradición inventada se usa en un sentido amplio e incluye tanto las tradiciones realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un período breve y mensurable, quizás durante unos pocos años y se establecen con gran rapidez (2014, p. 49).

Allí, se consideran a ellas como una construcción perpetua que se alimenta de óptimas experiencias dentro del hacer empírico transmitido oralmente, en tanto se

requieran para el fortalecimiento comunitario en sociedades que hayan sufrido rupturas generacionales en sus solidaridades mecánicas.

Para finalizar, la resignificación psicológica nos habla de la posibilidad que tienen las personas con experiencias traumáticas de incorporarlas de una manera diferente a su vida desde la narrativa, de ubicarlas en un tiempo y en un espacio cognitivo muy preciso y controlar mejor las secuelas impulsivas que causen la memoria del evento traumático. La resignificación requiere un cambio alrededor del significado del suceso, "es decir que el sujeto pueda reevocar una experiencia, tanto en términos emocionales como cognitivos, de manera tal, de incorporar nuevos contenidos que contribuyan a una comprensión del acontecimiento que propicie el logro de la coherencia interna" (Capella & Gutiérrez citando a Vergara, 2014, p. 97).

Para ello puede integrar el suceso a su historia vital, pero ahora con un nuevo significado, que se adapta al ser y su devenir, "integrándola como una experiencia negativa de su vida, pero como una más dentro de un conjunto de ellas que por sí sola no determina su futuro ni la visión de sí mismos" (Capella, 2014 citando a Capella & Miranda, Capella et al., p. 97). Es pensar el hecho violento como una experiencia más de su propia vida, pero que no abarca a su vida por completo, de tal manera que se ubica puntualmente en su relato autobiográfico con coordenadas históricas y geográficas precisas, y con una voz propia de la persona que además, debe asumir al trauma como un elemento de la vida, que no deja de existir, pero que se puede controlar.

Para finalizar este recuento teórico, debemos traer a escenario la interdiscipliniedad que ha demandado esta investigación: Perteneciendo a una línea de investigación en Construcción de Paz y Conflicto Social desde las *resignificaciones*, se acerca a las formas disciplinarias de la Historia, la Antropología, la Psicología, la Música y las Terapias de las Artes. Esto representa, no solo un desafío teórico-metodológico, sino compositivo y escritural que explicaremos luego. Volviendo a los Lederach, para adentrarnos en sus propuestas sonoras para el cambio social, recapitemos que se deben crear contenedores personales y luego colectivos mucho más cercanos a la vida ritual de las comunidades, en donde se dará la multidireccionalidad del sonido de las voces y la repetición en círculos de confianza que afianzarán esas búsquedas:

Una conversación significativa requiere un círculo alrededor, hablando una y otra vez sobre las experiencias y esperanzas que no son fáciles de nombrar y que pueden tener mil nombres legítimos. Esta denominación iterativa desciende y se eleva de nuevo desde los espacios de lo indecible, encontrando débilmente formas de profundizar la comprensión de los eventos y experiencias que se sienten pero alrededor de los cuales el sonido hablado no toma fácilmente la forma y el significado de las palabras (2010, p. 212).

El objetivo para la construcción de paz es repensar las metáforas de la vida comunitaria, de las historias acontecidas y de las secuelas traumáticas de las experiencias prolongadas de violencia directa, en perpetuidad en pro de una resiliencia respecto a las violencias estructurales, continúan los Lederach:

La sanación social representa la capacidad de las comunidades y sus respectivos individuos para sobrevivir, ubicar la voz e innovar de manera flexible los espacios de interacción que fomentan una conversación

significativa y una acción resuelta en medio y secuelas de la violencia escalonada y estructural. La curación social despierta la voz colectiva y crea un eco social que simultáneamente se mueve hacia adentro y hacia afuera, fomentando un sentido de pertenencia y acción intencional (2010, p. 208).

Esto nos invitó a tratar conceptos venidos directamente de la teoría del sonido, de la música y sus constituyentes, de la reconstrucción de la memoria histórica, del estudio de la vida cotidiana y la cultura anfibia, de la neurología del trauma y la emoción, y de todas estas remezcladas entre sí, tales como: memoria, música, emoción y movimiento; o terapias de las artes, victimización y conflicto armado. Categorías que serán abordadas en el resto del documento.

1.3 MARCO METODOLÓGICO

1.3.1 De los Enfoques

Primeramente, nuestro enfoque epistemológico es cualitativo, pues nos ceñimos al registro y observación de las cualidades narrativas, líricas y rítmicas de una práctica, a través de los relatos y las reflexiones sobre ellos y sus relaciones con la vida comunitaria y los sucesos históricos. No procuramos reducir ningún dato a un número que demuestre alguna realidad que en la vida misma es intersubjetiva.

Además, debemos recordar la necesidad de implementar esta investigación como un estudio exploratorio, pues entendemos que desde la bibliografía revisada aún falta indagar y formalizar mejor y ampliamente este tipo de propuestas investigativas, que plantea, desde una recuperación y un análisis de la música de un territorio como una herramienta terapéutica propia de la misma comunidad.

Esto nos invita entonces a relacionar un poco sobre las disciplinas de las que se nutre esta propuesta. Inicialmente, como línea de investigación de la construcción de paz, encontramos a la memoria como dirección objetivada: hacia dónde queremos ir. Hacia la resignificación de la memoria. De allí que nos acerquemos tangencialmente a las formas y métodos de la reconstrucción crítica de la memoria, provenientes de la disciplina histórica y sociológica.

La posibilidad de hacer reconstrucción crítica de la memoria desde la misma comunidad, requiere priorizar la oralidad y la narrativa por encima de los datos escritos; pero además, explorar en la comunicación no oral desde las artes y los gestos. Estos nos lleva a la disciplina de la etnomusicología de la tercera ola en donde se privilegia los elementos heterogéneos de la música, en un ir y volver, de las líricas y los constituyentes de una canción hacia la realidad y la cultura, y a estas últimas como constructoras de esos mismos constituyentes. Esto implica entonces, recoger las canciones y aplicar análisis lírico, rítmico y melódico, en relación a los hechos de la realidad histórica y comunitaria del lugar.

La mirada sobre la vida comunitaria y sus implicaciones en las músicas y viceversa, requiere además, aplicar técnicas venidas de la etnografía, intrínsecas al *habitus* antropológico, es decir: acercarse al otro, vivir en el contexto, reciprocidad, análisis de los imponderables de la vida cotidiana, además de instrumentos más estructurados, como la entrevista a profundidad, observación

participante, talleres y laboratorios de creación-acción-investigación. Todo esto en la necesidad objetivada de entender la resignificación cultural en una comunidad.

Orientar estas prácticas como herramientas terapéuticas desde una resignificación psicológica del pasado desde el presente, del presente desde el pasado y hacia el futuro, requiere entonces, acercarse a instrumentos que se construyan comunitariamente como mecanismos para la implicación dinámica de los participantes. Esto nos acerca a la disciplina de la psicología y las terapias de las artes, en tanto que proponemos además del relato de vida de los entrevistados como una fuente activadora del cambio, encontramos que estos se pueden colectivizar bajo la consigna de la resignificación de los hechos del pasado bajo una lupa del presente, pero sobre todo, de las técnicas que priorizan el sentido por encima del conocimiento como tal. Allí entra la musicoterapia en el manejo del trauma con víctimas del conflicto. Relatar la vida individualmente procura esa resignificación psicológica personal; contarla a través de la práctica musical y experimentar con esos relatos y ritmos propios; y finalizar colectivizándolos a otras víctimas que empatizan con los contenidos, termina en una resignificación psicológica comunitaria de sus propias vidas.

Además, la oralidad no es la única fuente de información a tener en cuenta en esta investigación, pues encontramos en las emociones y movimientos generados por los ritmos y las melodías en los escuchas y los bailadores, una veta de discernimiento sobre lo acontecido y sobre ellos mismos. Devienen en didácticas

del sentido hacia un instrumento de recolección de datos y construcción de transformación del ser.

1.3.2 Sobre el Bagaje y la Población

Inicialmente, debemos aclarar que durante el año 2018, se realizaron hasta 14 visitas a los tres palafitos, sin contar los distintos encuentros y reuniones en poblaciones aledañas reubicadas en Sitio Nuevo, Palmira, Isla del Rosario, Ciénaga y Tasajera. Se realizaron para dar un contexto de lo plausible en términos logísticos y reconocimiento del terreno y sus habitantes. Todo esto antes de iniciar el trabajo de campo intensivo durante los primeros meses del 2019. Estos acercamientos a las comunidades palafíticas funcionaron en varios niveles: conocer a los participantes con quienes trabajar, las condiciones previas para realizar las actividades y logística de las salidas, las temáticas posibles a abordar y crear vínculos entre las comunidades y las intenciones académicas.

Aunque en un momento inicial de la formulación del problema de investigación se propuso trabajar exclusivamente en Nueva Venecia, pues allí fue en donde sucedió la masacre ya fuertemente documentada. Pero al conocer mejor los hechos y las relaciones entre los pueblos ubicados en la CGSM, nos percatamos de la fortaleza de los lazos familiares y afectivos, también festivos y estéticos, y sobre todo, comunitarios sobre las razones de las acciones violentas en el territorio. Por ello, se seleccionó trabajar con los tres palafitos y con algunos desplazados ubicados en tierra firme.

Sobre los participantes, debemos decir que en Nueva Venecia, a pesar de la masacre, el retorno de sus habitantes en su mayoría ha permitido que los músicos se encuentren nuevamente en el poblado y además, que distribuyan un poco la tradición de su música de tambores entre los más jóvenes. Distribuidos en dos familias: los Manga y los Moreno, además de bailadores y picotereros, gestores de la cultura anfibia con quien trabajábamos. Mientras que en Buenavista, al no suceder masacre in situ, sino persecución selectiva y víctimas laterales, se encontraron varios músicos de una sola familia, los De La Cruz, con miembros en otros poblados como Palermo y Soledad, entre otros líderes bailadores y gestores culturales. En Bocas de Cataca es más complicado, pues solo contamos en el poblado con 27 familias retornadas, de las cuales identificamos pocos músicos, bailadores y líderes comunitarios. Esta situación sucede porque a este poblado le destruyeron sistemáticamente todas sus estructuras, mientras las amenazas y asesinatos fueron y han sido aún, paulatinos con el tiempo. De ahí la importancia que conserva Ciénaga y Pueblo Viejo en tierra firme tiene que ver con que albergan a los músicos y líderes desplazados por la violencia en los palafitos, principalmente de Troja de Cataca.

Todos estos participantes contienen categorías analíticas casi idénticas, por ello fueron seleccionados: son compositores y tocadores tradicionales, han sido víctimas del conflicto y son pescadores artesanales oriundos de la CGSM. De igual manera sucede con los líderes, gestores y bailadores que convocamos a

nuestras actividades más grupales para evidenciar el impacto de la música en los procesos de resignificación comunitaria.

Las características humanas de estos participantes, tales como la edad, se podría decir que se puede distribuir en un 30% de mayores de 60 años, otro 30% entre los 40 y 60 años, otro 30% entre los 15 y los 40 años y un 10% menores de 15 años (del total estimado de 66 participantes). Ya luego en el campo y su convocatoria encontramos más participantes intempestivos que se acercaron a las actividades, fortaleciendo el impacto de nuestra propuesta.

En cuanto a género, hemos detectado que son casi nulas las mujeres compositoras y tamboreras en todos estos poblados, pero sí tienen una importancia vital en la función de coristas y bailadoras, además de varias lideresas comunitarias, docentes y representantes de víctimas. En este sentido, podríamos promediar al 40% mujeres y 60% hombres. Evidenciamos mujeres jóvenes interesadas en aprender a tocar y cantar, de igual manera, se entrevistó a la única tamborera y cantadora referenciada en la CGSM que nos potenció sobre la importancia de la gestión femenina para los eventos en donde se congregan festivamente las comunidades.

1.3.3 Instrumentos de Recolección de Datos

Entendiendo las particulares de cada poblado, se estandarizaron tres instrumentos predeterminados a trabajar con los participantes antes mencionados. Algunos

instrumentos solamente incluían actividades con los músicos, mientras que en otras actividades de los instrumentos si se pretendía vincular al resto de la comunidad delimitada aquí.

Entrevistas a profundidad

Como sabemos, este instrumento se caracteriza por realizar un fuerte acercamiento entre el entrevistador y el entrevistado, dedicando un buen tiempo a escuchar y registrar todos los relatos narrados desde la óptica del poblador. Desde la investigación etnomusical, encontramos sobre el uso de este tipo de entrevista, que:

Sin duda, entrevistar a alguien —o mejor, hablar con otra persona— es la manera más idónea para reunir informaciones y explicaciones alrededor de una música (además de ofrecernos la posibilidad de recopilar ejemplos sonoros). Pero, sobre todo, representa una magnífica ocasión para conocer con más profundidad a otras personas. Este conocimiento implica adentrarse en los detalles de la vida personal del entrevistado, con sus historias, anécdotas, percepciones y valoraciones de la realidad que ha vivido. La entrevista facilita la comprensión de su papel dentro las comunidades que ha frecuentado, y nos ayuda a reconocer esos aspectos que son compartidos socialmente. (Ginesi, 2018 p. 10)

Esto, siempre en procura de una mirada emic de la realidad observada. En nuestro caso, escogimos máximo cuatro participantes por población para entrevistar a profundidad; principalmente personas de la tercera edad o que tienen un alto bagaje experiencial y compositivo; esto tiene que ver con la profundidad en sus relatos. Estamos hablando de que a cada uno de estos cuatro entrevistados a profundidad, se les realizaron preguntas abiertas más o menos preestablecidas y divididas en tres niveles de especificidad; para evitar algún agotamiento en ellos,

se realizaron máximo dos entrevistas a cada uno de ellos, por tres niveles: Biográfico; Temático; y Reflexivo. El primero se refiere a una mirada a su relato de vida desde el presente hacia el pasado. El segundo se refiere al trabajo directo de nuestra investigación: el conflicto y la música. Y el tercero tiene que ver con reflexiones sobre su actividad musical en la comunidad.

Laboratorios de Música y Memoria

Estos laboratorios corresponden a un acercamiento al concepto de arte relacional, aplicado a un tema específico como lo es la memoria, y desde una arte determinado, como lo es la música. Es construir al lado de los *dueños* de su arte, desde unas propuestas temáticas, estéticas y sonoras precisas, obras musicales, en nuestro caso, para ser expuestas luego ante la comunidad local y académica:

Por eso el arte relacional puede ser (todavía) arte y, al mismo tiempo, simple “*estar juntos*”, simple coexistencia: el procedimiento surrealista del collage, la mezcla de heterogéneos, elevado a la categoría de principio teórico-interpretativo fundamental de la experiencia originariamente contradictoria del arte. Un intento de encuentro o de choque entre la singularidad de la experiencia estética y un doble devenir: devenir-vida del arte (el ideal democrático de que todo hombre sea artista) y devenir-arte de las formas de vida y de los objetos cotidianos (el ideal, no menos democrático, de que toda forma producida por el hombre pueda estar cargada de sentido: ideal que se ve amenazado cuando esas formas se parecen cada vez más a las mercancías) (Costa, 2009, p. 12).

Desde esta perspectiva, con los colectivos de músicos, se realizaron actividades de registro de sus composiciones en audio, bajo una dinámica inicial de improvisación en los primeros días, pero conversando sobre las temáticas que nos competen: a lo que le cantan y a lo que nos invitó la pesquisa. Estos laboratorios temáticos se dieron así:

- 1) Se cantan libremente un par de canciones.
- 2) Se conversa sobre las historias que encontramos en los versos.
- 3) Se invita a reflexionar sobre las temáticas, tales como el conflicto, la resistencia, la ciénaga, la pesca, la vida comunitaria, en fin.
- 4) Se cantan otras dos canciones con los versos sobre estos temas, en dos perspectivas: pasado y presente.
- 5) Se vuelve a conversar sobre las canciones y hechos en sí: lo que se cuenta y lo que representa para la comunidad.
- 6) Al siguiente día, se muestran las canciones grabadas y se recogen las reflexiones sobre el ejercicio.

Estas canciones recibieron un análisis en tres momentos y tres niveles diferentes; uno en campo desde los autores, uno posterior desde la comunidad (líderes, ya mencionados) y uno final desde el investigador exclusivamente.

Jam Comunitario

Este instrumento responde más a las formas heterodoxas de reconstruir críticamente la historia de un pueblo, propuesta por Orlando Fals Borda (1978) y luego, por Alfonso Torres, y su concepto de activadores de la memoria (2014), que se inició en los Laboratorios, pero que encuentra asidero comunitario en la puesta en escena de aquellas obras producidas en un evento festivo para la comunidad. Jorge Alberto Ramos López nos pone en conversación con Philip Alperson para entender el concepto de improvisación como base de los Jam Sessions.

involucrando un innumerable listado de acciones humanas, por ello "es esencial para desarrollar nuestra capacidad de aprender a caminar, apropiarnos de un lenguaje, expresarnos corporalmente, desarrollar habilidades sociales e inclusive para elaborar una comprensión de nosotros mismos" (2017, p. 4).

De igual manera, Alperson nos dice que la "improvisación depende fundamentalmente de rutinas, rituales y actividades practicadas de todo tipo; más bien, en la actividad de la improvisación, la libertad parece estar en exhibición en la espontaneidad de la actividad misma" (citado por López, 2017, p. 5). Desde esta lógica, y trayendo a colación también, que el uso de la improvisación en musicoterapia es de vital importancia dentro de sus protocolos clínicos, cabe decir que "la improvisación no es una actividad totalmente libre o autónoma" (López, 2017, p. 5), pues en ella se exponen arraigos individuales que logran legitimización intersubjetiva bajo su exposición.

Con el propósito de una triangulación de la información que se iba recogiendo en el nivel individual, luego a nivel de agrupación musical, activamos una invitación al resto de gestores culturales que categorizamos como: bailadores, docentes, picoteros y líderes comunitarios; para que aportaran a ese bagaje de conocimientos y experiencias sobre las canciones que han conocido y sobre las improvisaciones recientes que les mostramos desde las grabaciones, pero sobre todo, de las agrupaciones en vivo. A esto le llamamos jam comunitario. Se hicieron coincidiendo con la propuesta, dos jam por poblado: uno inicial que inaugurara nuestra presencia en campo y al final de la estancia que la clausurara. Dar un

aterrijaje y un cierre comunitario a nuestra intervención es vital en términos emotivos y desde las terapias de las artes, porque da cuenta de un inicio y un final de un recorrido colectivo por aquellos significados de las músicas de tambor en cada poblado.

En este jam se podría bailar, cantar e improvisar; pero también conversar y relatar los acontecimientos de su vida con respecto a las canciones, desde una óptica personal y emocional, también desde el movimiento, pues en ellos observamos acentuaciones danzarias y gestuales, que expresan también esos recorridos experienciales de las improvisaciones y la memoria colectiva. Eso requirió una observación detallada de estos, que se triangularon en las conversaciones un poco más íntimas in situ. Estas conversaciones son más una entrevista menos estructurada y muy abierta, dada la intimidad propendida.

Además, buscamos momentos de propuestas más formales en el marco de conversaciones grupos, polifónicas: varias voces; sobre variadas temáticas. En esos momentos muy precisos, no sonaron las músicas, pues se intercalaban de manera más o menos parecida a la actividad que detallamos en los laboratorios; de la siguiente manera:

- 1) Se presenta el evento y las personas asistentes, además el objetivo y pasos de la actividad.
- 2) Se les presenta una de las grabaciones exclusivamente para escuchar.

- 3) Se da una rueda de reflexiones sobre la canción y sus temáticas, y su relación con la vida comunitaria y la historia del lugar.
- 4) La agrupación toca canciones conocidas e improvisaciones en estas mismas temáticas, con invitación a escuchar exclusivamente.
- 5) Se da una rueda de reflexiones sobre la canción y sus temáticas, y su relación con la vida comunitaria y la historia del lugar.
- 6) Se tocan más canciones, y ya se puede bailar indiscriminadamente; mientras el investigador, circula observando aquellas reacciones que mencionábamos.
- 7) De manera informal, se construye un diálogo con el individuo para constatar la interpretación de las reacciones corp-orales.
- 8) Se detienen las canciones y el baile, para volver a conversar sobre aquellas emociones, su relación con los movimientos.
- 9) Finalizamos construyendo polifónicamente propuestas temáticas sobre la música para la memoria y la vida comunitaria.

En el evento inaugural, se trabajó sobre canciones sin intervenir, es decir, canciones e improvisaciones sin sufrir algún cambio realizado producto de los laboratorios de la memoria, pues no se había realizado aún. En el evento final sí se trabajaron las canciones e improvisaciones modificadas o propuestas desde los laboratorios de la memoria, pero los pasos fueron los mismos, solo cambiaron las canciones e improvisaciones. Para finalizar, cabe recalcar que estos tres grandes instrumentos fueron utilizados triangularmente, que no son exclusivos y respectivos a cada objetivo, es decir, los tres instrumentos construyen datos que procurar solucionar cada uno de los objetivos enmarcados en esta investigación.

1.3.4 Herramientas de Análisis y Sistematización de Datos

Las categorías de análisis, sólo se lograron vincular a las horas de audio y de video, sumado a un diario de campo y una libreta de apuntes, tras un cuidadoso proceso de transcripción, digitalización y sistematización de todos estos registros. En pro de una construcción densa del dato, la descripción pasó a estado digital a través de programas para computador que se utilizaron a lo largo del campo, pero muchísimo más, en al volver del campo.

Luego de la transcripción de todas las horas de grabación de audio digital, con canciones, décimas y testimonios, pasamos a la llamada sistematización de datos cualitativos. Para ello se implementó la tecnología computarizada del software de análisis de datos cualitativos Atlas.Ti, que es un programa de computación que permite dar orden y entendimiento a los contenidos digitales, desde su origen, o que deben ser digitalizados para completar su función. En el mismo proceso de mejoramiento para manejar el programa, se logró adaptar los registros a las categorías de análisis de la información. Este software fue de gran ayuda al momento de realizar e implementar las categorías de análisis en las 19 horas de audio y tres horas de video de información que se registraron. De igual manera en la realización de mapas de familias y de códigos, en donde las citas se ubicaban de forma casi automatizada. Sin mencionar la posibilidad de exploración para entrecruzar todas esas categorías que el programa llama: códigos, familias, citas, nodos y relaciones; todo con un resultado muy funcional en forma de networks o

redes gráficas de todas ellas; haciendo uso de prácticamente todos los formatos de los archivos de registro y escritura utilizados en este proyecto: wav, mp3, mp4, avi, jpg, bmp, txt, doc, exe, ppt, pdf, etc.

Aún así, la sistematización y análisis de cualquier tipo, sea analógica o digital requiere una constante estructuración visual de las ideas que al final de cuentas y a la hora de escribir, el investigador es el que decide qué tanto uso se le puede dar a todo ese sistema de datos cimentados de forma muy racional por él a la par del software especializado. Como lo es al final, toda etnografía es una puesta de aplicación constante de conocimientos de cualquier índole, lograrlo o no, incluso lograr registrar, transcribir, sistematizar y escribir de una forma mas o menos disciplinada, termina siendo un proceso de adquisición de disposiciones, un habitus antropológico.

Si, él era del Morro, Joaquín González era morrero, como llamamos aquí: de Nueva Venecia, El Morro. Entonces, él llegó de joven a Cataca, atinó a llegar en temporada de Carnaval, y allá había una muchacha que era bailadora de cumbiamba y de baile de negro. Cuando se llegó la temporada del 20 de enero en adelante, eso era baile de negro que poníamos allá, y él se ponía con Elías Escorcía a cantar, y enseguida abrió la boca a cantar, cogió fama. Cantaba duro y derecho. Le hizo un baile y un verso a María Santana. Ella vivía con un señor que le dicen Eduardo Niebles, estaba jovencita y como le gustaba eso, le hizo un verso y dice:

*Mi garganta es un violín,
al amanecer el día,
bonito baila María
con la musa de Joaquín.*

Y le cantaba versos, le cantaba y se la quitó. Joaquín González se la quitó a Eduardo Niebles. Ella se comprometió con él, y él le daba todos esos gustos, cuando venían todas esas lanchas le cantaba. Él tuvo dos hijos con ella, con María Santana, y hay unos nietos de él, por aquí los llaman los González.

CAPÍTULO 2 PARTICULARIDADES DEL BAILE DE NEGRO - MÚSICA PALAFÍTICA

Todo nuevo relato debe empezar con uno antiguo, con uno de (re)creación de la vida, de la música. El nuestro, el propio, es una historia de amor, entre un músico compositor y una bailadora gestora. Él, de Nueva Venecia / El Morro; ella, de Bocas / Trojas de Aracataca / Cataca. Él quedó prendado al conocerla, cuando visitaba las fiestas de Bocas, y en medio del Baile de Negro, al verla danzar, le compuso versos dirigidos a ella exclusivamente. De la relación cuasi-adulterina nacieron y se fortalecieron los linajes de músicos y bailadores que guardarían las prácticas culturales que narraremos a continuación hasta el día de hoy y en el resto de la Ciénaga Grande de Santa Marta.

En este capítulo, que tiene como sustrato la descripción de las prácticas musicales palafíticas, El Baile de Negro, se convierte en necesario para comprender las formas cómo se generan, se establecen y se integran a la vida cotidiana de las personas que han sido víctimas del conflicto armado.

Acabamos de mencionar a El Baile de Negro, que como sucede con muchas manifestaciones inmateriales, es un término polisémico pues, este es danza, es música, es canto, es ritual, es fiesta, es evento y es momento. No es sencillo encuadrarlo en una sola de estas categorías. Cuando se pregunta por él (o se solicita), responden que requiere reunirse, colectivizarlo, invitar a unos cantadores

Un maraquero como el difunto De La Porra, reventaba las maracas de la fuerza que tenía y el ritmo que sacaba. Ese hombre amanecía toda una noche tocando, no se cansaba. Las maracas que usaba él, no las tocaba todo el mundo.

Bueno mijo, lo que hay que hacer es escoger las personas que le gusten eso, ese baile. Buscar un par de tamboreros buenos, cuatro o cinco que canten y el acompañamiento. Se acopla una cosa bien hecha, porque ahora en la actualidad, con ese asunto de esa música, muchas cosas se han perdido. No hay un maraquero, yo tengo un primo hermano que es un diablo con la maraca, que es José González; ese hombre si toca maraca. Entonces tendríamos que ir a los pueblos, pongamos Palmira que si le gusta el Carnaval, porque son gente de aquí. Allá en Cataca hay unos cuantos también, así que canten. Porque el baile de negro es bonito cuando es un verso cada uno. Se siente el baile de negro bonito. Yo que medio golpeo el tambor, se apoya uno. Porque cuando uno está, pongamos, que canta uno y canta el otro, uno no tiene sonido, no hay fondeo en el canto, no hay fondo en el canto. Ya de que desde que el cantador entró, ya uno repicó el tambor, tan, tan, tan, cuando el tipo le dio vuelta al verso, ya uno corrió el golpe. Y todos los golpes no son los mismos.

que sepan improvisar, a otros que sepan responder, a unos bailadores que celebren alrededor, a unos tamboreros y maraqueros que toquen, a unos espectadores que escuchen, observen y repitan, encontrar un sitio en donde ejecutarlo, una hora establecida, una razón necesaria para hacerlo y repetirlo. Estas particularidades, estas polisemias las explicaremos en cuatro puntos, que hemos decidido estructurar para su entendimiento en Maneras de Tocar, Maneras de Cantar, Maneras de Contar y Maneras de Bailar.

2.1 MANERAS DE TOCAR: Negro Basto y Negro Fino

A Maneras de Tocar nos remitiremos a las formas en que se repiten golpes y figuras ejecutadas en el tambor, más que en las maracas y la guacharaca. Sobre estas últimas nos podemos limitar a decir que conservan una forma musical que inicia en el contrapulso y termina en el pulso de cada canción, que aunque puede variar con improvisaciones del ejecutante, su base rítmica es esa, un golpe hacia arriba (contrapulso) que baja (pulso). En términos metafóricos, pero propios de la música, abre hacia el contrapulso y cierra en el pulso; y cumple la función de brillar según la velocidad de las canciones a interpretar.

Mientras tanto, en el tambor es donde encontramos mayores variaciones de formas y denominaciones. Sobre las formas, podemos introducir una descripción formal para la Región Caribe. Guillermo Carbó nos describe el caso de la Tambora (ritmo), y que se puede aplicar a nuestra discusión. Con características casi

Bueno principiando por El Negro Basto, 1; La Martina, 2; La Sabana, 3; Los Brasileños, 4; La Vida Mia, 5; Por Debajito, 6; Julio Jiménez, 7; El Torito, 8; La Burra Mocha, 9; La Maestranza, 10; La Polinesia, 11; y ahí demás, lo que le salga por medio de esos cantos va uno haciendo otra presentación; El amor, Amor, 12; El Tamarindo Seco, 13. Ese es un disco, ese canto lo pusimos Tamarindo Seco, porque ese canto se llama Tamarindo Seco, lo cantaba yo con el hijo mío, con Jairo Manga. Él lo cantaba y yo le contestaba. De cantos alegres, pero es carnaval; lo hicimos fue en carnaval. Los Tres Golpes, 14; está el otro, 15; El Gabino está en la Rosa, se estaba Comiendo el Maíz, 16; también, esos son discos pero lo meto en el carnaval, porque suena como un carnaval.

Ese es el más rápido, y de ahí todos son así, pero los más Finos son: Bonita es la Vida Mia, Volá Pajarito, hay otros más largos que es Malibú. Ya esos son que van cantando versos y van haciendo versos y van pegándolos con el mismo ritmo; esos son Negros Bastos. Los Finos son Bonita la Vida Mia, El Parajito; los demás son puro Negro Basto, y ya los mismo versos los van colocando.

El canto de Baile de Negros, el canto de Negros está el canto de Martina, está Sabana, Negro Basto y lo otro, de 4 partes.

El Negro Basto es ese que uno canta, que por lo menos lo bailan todo para allá y para acá, por ejemplo, el Negro Fino es Bonita es la Vida mia.

idénticas compartidas por el baile de negro, de hecho, el concepto de baile cantado puede usarse para categorizarlo, por estas mismas descripciones:

El currulao y la tambora interpretan de manera continua y en forma recurrente figuras rítmicas que se repiten una y otra vez, de acuerdo al principio de "recurrencia" ya señalado. Estas figuras rítmicas entrelazadas producen un movimiento continuo que identifica y distingue el tipo de música, a través de fórmulas rítmicas cuya estructura cíclica fundamental posee en este caso una duración de dos o cuatro pulsaciones. A estas fórmulas rítmicas se les conoce con los nombres de "toques" o "golpes", y se les puede reconocer por tres aspectos fundamentales: la acentuación, la alternancia tímbrica y la duración (2016, párr. 7).

Ya para la cuestión que tiene que ver con lo conceptual, definiendo rápidamente el concepto de ritmo a abordar aquí: en música, cuando hay un cambio perceptible acústicamente, se le puede determinar como un evento; *el ritmo es cuando encontramos que dos o más eventos suenan dentro de un tiempo limitado, fáciles de recordar dirigidos a la memoria de corto plazo* (Snyder, 2000, pps. 159-160). Debe tener un punto de ataque que demuestre su inicio preciso en el tiempo. Esta definición nos servirá más adelante para considerar las figuras, pero esta segunda acepción del autor Bob Snyder en su libro Música y Memoria, es la que nos sirve para intentar comprender lo que sucede en nuestro objeto, "*considero que el uso de la palabra para eventos en escalas de tiempo más grandes es esencialmente metafórico y pertenece al ámbito de la forma musical*" (2000, p. 160). Es decir, se utiliza la palabra ritmo para definir la forma musical de manera exclusivamente metafórica, cómo se toca y estructura una canción; como sinónimo de esta metáfora se tiende a utilizar el término aire o son, también alegóricos. Luego ampliaremos sobre la importancia de los usos de la metáfora para todo este documento, pero sobre el ritmo, está claro que nos permitirá complejizar para

Bueno, mijo porque cada pueblo tiene sus costumbres y tiene su dialecto. Yo he sido un señor que nunca me ha gustado menoscar a nadie, sino que fulano que cante lo que sabe, que fulano toque lo que sabe, y yo toco lo mío, y aquí tocan lo que ellos saben. Porque así es que nos entendemos, porque si yo trato de corregir, ya ahí va la cosa contraria y eso nunca lo he querido, sino siempre compaginar con el amigo, con el que sea. Por eso yo siempre donde he llegado, siempre he sido bien llegado, porque nunca me ha gustado, con nadie.

Si, los tamboreros allá, todos los años cuando en el pueblo hacían el Carnaval, todos tocaban: cada dueño de danza tenía su tamborero.

Caramba! Aquí el tamborero que puede haber es Humberto Garizabal y este muchacho Abel, Abelito, que le da al tambor. Por ahí están unos primos míos que le están aprendiendo a dar al tambor: Eduardo. Yo quiero pegarme con él para que aprenda a tocar esos cantos que yo me sé, que aprenda a golpearlos, de Sabana, de Lolita, la Maestranza.

entender el baile de negro. De la misma manera, Carbó para el análisis conceptual y lingüístico sobre la música de la región Caribe, nos dice que:

En efecto, cuando “ritmo” y “música” significan lo mismo, o cuando más exactamente el ritmo define la música, se debe, por una parte, a la importancia del ritmo en su estructura compositiva, o por otra, a que el ritmo proviene la mayoría de las veces de alguna danza en particular (2016, páff. 5).

No hay un único ritmo de baile de negro. Hay tantos ritmos como canciones tienen por cantar, se podría decir, que le llaman ritmo al evento de escala de tiempo larga que lleve el mismo nombre de la canción. Tiene sentido en tanto que cada canción que cantan debe iniciar en el tambor, de manera diferente en términos de eventos que se repiten, pero algunos tienden a ser característicos por sus similitudes, que también logran a veces categorizarlos en cuatro grandes aires rítmicos: Negro Basto, Negro Fino, Pajarito y Caimán. En ese sentido, cada una de las canciones las ubican en alguno de ellos. Esto no es tan claro para muchos músicos del lugar, y de hecho, la mayoría no aceptan a los cuatro sones, sino solo a dos: Negro Basto y Negro Fino. En esos dos recipientes deben encajar, no solo las dos categorías mencionadas, pero excluidas, sino varios otros exógenos como El Torito, El Congo, El Son de Negro, entre otros.

La característica principal para ubicarlo en uno o en otro es principalmente, la velocidad, pues determina a todas las otras maneras de hacer el baile de negro. El negro fino es más lento que el negro basto, pero allí encontramos niveles de velocidad, porque cada una de las canciones (ritmos) deben ser ejecutadas a la velocidad acostumbrada, aunque comparten entre todas, la misma forma musical,

No, nosotros aquí, este pueblo, como era un pueblo alegre, porque aquí habían tamboreros: el abuelo de esta, que le decíamos nosotros por apodo Adoba; el papá, serían 2; Cojón Vargas, 3; Joaquín González, 4; el papá de Joaquín González, 5; Permisito Vargas, 6; Francisco Manjarrez, 7; habían como 8 tamboreros. Y entonces, ya cuando tenía como 15 años, vine yo, y también enganchaba a cantar, a acompañar la gente. Porque es que por aquí la gente amanecía, la gente se enganchaba a bailar, hasta mujeres viejas. Ya hoy en día, se engancha usted a tocar tambor y la gente no, ni los perros llegan.

Si, allá había tamboreros, que cantaban, que tocaban. Tamborero especial para los versos, porque ya no cantan, todos los pocos que cantamos por ahí, que cantamos los tonos pues, como se dice Martina Enguayabada, La Lolita, La Sabana, Negro Fino; porque en el Carnaval, en el canto hay Negro Basto, y hay Negro Fino. Esa danza la sacaba la señora allá en el pueblo. La sacaba la señora Vicenta Sánchez, la señora Toña Montenegro, la difunta Susana Mercado, toda esa gente fallecida ya: En esa tradición de ese tiempo atrás, cantaban, sacaban la Martina, otra sacaba la Lolita, y así. Esos eran los tamboreros que cantaban, golpeaban el tambor con ese ritmo, que si era Sabana, era Sabana lo que iban a tocar. Ahora uno canta y todos los golpes es lo mismo, porque los tamboreros no le dan.

en términos exclusivamente percusivos. Dentro del negro fino encontramos variedad de canciones (ritmos) tales como: La Vida Mía, Venimos con la Paz, Arriba la Sabana, La Martina, Volá Pajarito. Estas canciones, como veremos más adelante, tienen un verso recurrente que de alguna manera le da el nombre a la canción, mientras que en el Negro Basto se dificulta un poco más determinar su nombre, pues las respuestas cambian, pero las temáticas no lo hacen. El nombre se lo puede dar las primeras rimas, tales como: Brama Bramador, La Burra Mocha, Los Polinesios, Los Negros Granadinos, El Toro, entre otros. En El Negro Basto sucede lo mismo que en El Negro Fino, los niveles de velocidad están un poco determinados por la canción (ritmo) a interpretar, pero todos en la misma forma musical del Negro Basto.

Aquí la cuestión de poca definición, si se quiere, es que es una problemática realmente intergeneracional. Los cantadores más antiguos dicen que los tamboreros viejos si demuestran una diferencia entre cada ritmo-canción, pero que muchos lo han olvidado, se ha perdido. Es decir, actualmente, los más jóvenes tocan todas las canciones de negro fino, bajo una misma forma musical; y el negro basto, aunque tiene su forma musical mínimamente diferente con respecto al negro fino, entre las canciones del negro basto, la forma musical es idéntica. Esto no pasaba antes. Estaban definidos por grupos o comparsas directamente relacionadas con el Carnaval, y cada una de ellas tenía su propio tamborero especializado en la danza que interpretaban año a año. La de negro basto podía sacar la danza de Los Polinesios, por ejemplo, y el tamborero debía saber cuál era el ritmo definitorio de Los Polinesios. De igual manera sucedía con las comparsas

Los tambores los hacían como de un palo, llegaban a hacer como la base. Luego buscaban ese bejuco que le dicen penda, con eso le hacían el aro. Llegaban y hacían ahí comenzaban a covar, por lo menos más ancho arriba y abajo más angosto, que cuando uno tocaba le salía el golpe. Ya de ahí cogían el chivo, ese que le dicen carnero. Cualquiera que mataba uno le decía "regálame el cuero del chivo". Uno lo cogía y le echaba ceniza, lo abría con unos palitos, lo ponía en el sol y cuando ya estaba bueno, lo ponía en el tambor. Llegaba, lo forraba y lo raspaba con cuchilla, ya quedaba bueno. Yo también llegué a hacerlos, el tío mío me regaló una base de esas y yo comencé a forrarlo yo misma. Comencé a buscar el aro y eso. Ahí fue que yo aprendí todo eso. Yo lo veía a él, me le pegaba a él y ahí aprendí. De los años que me vine, tengo rato que no.

Usted sabe que hay un vallenato que es como sentimental y hay otro que es como más alegre, así es igual con el Baile de Negro.

que utilizaran alguna de las canciones del negro fino, el tamborero diferenciaba la forma musical entre La Sabana y La Martina, por ejemplo.

La pérdida de este conocimiento es relativamente palpable entre todos los tamboreros registrados, ya que entre los jóvenes se nota esa poca diversificación rítmica, mientras que entre los mayores, aun conservan esas relativas diferencias, pero que solo se pueden observar entre la variedad de tamboreros. Es decir, cada tamborero se diferencia del otro, al hacer la forma musical que entiende, es la de determinada ritmo-canción, pero enmarcando a cada una de ellas en negro fino o en negro basto, sin diferencia real entre canciones, pero sí en las dos grandes categorías mencionadas aquí. Lo importante a destacar, es que cada tamborero toca diferente a otro, no solo en términos improvisatorios, sino en la forma musical básica, llamados, ritmos.

Esta relativa diversidad rítmica, encuentra razón en los vestigios y linajes musicales y familiares. Los tamboreros transmitieron a sus hijos, nietos o sobrinos aquellos conocimientos precisos sobre la comparsa que tenía a su cargo, por ello, una familia específica queda aun en la memoria de la comunidad como la salvaguarda de tal manifestación cultural, como la del negro basto. Este ejemplo es real, pues la comparsa del negro basto incluye además de conocimientos en danza, música y cantos, también en las indumentarias, los relacionamientos y las funciones de éste en el ritual máximo del Carnaval (que ampliaremos luego). Justo como sucede con la familia heredera producto en nuestra historia inicial. No ocurre lo mismo con el negro fino, pues la selección de las canciones-ritmos-danzas

Si, aquí había una señora que Ana Manga, una tía de ella: Mercedes Lara. Esa mujer que más bailaba cumbia, suavcita y baile de negros. Pero estas mujeres de por aquí ya no saben bailar negros, puro brincado ahí. Si son las de la ciudad, entonces no saben bailar sino pandeado. Ahora todos los bailes son pandeados. Usted estaba el día que yo le pegué a la sobrina mía, porque esos no son modos de bailar. Como es que usted va a llegar a un baile, con su mujer al baile y la va a coger un tipo, ¿usted no le metería la mano a ese tipo? Claro, cómo va a coger así a su mujer a bailar así. Baile con una mujer como se baila. Entonces yo vi a mi sobrina bailando así, pintoneando el bicho así, y le metí una sola palmoteada por la nalga. Ella es sobrina mía. Por ahí tengo una nietecita mía, le digo: "como yo la vea bailando así, le pego una nalgada, porque esas no son maneras de bailar, tiene que bailar decente como se baila".

Si, aquí había una mujer, que es la mujer del difunto Pedro Moreno. Esa mujer sí bailaba! Y bastantes mujeres de esa clase, que fueron las que principiaron. Esa mujer cuando el golpe del Toro, ella llegaba y, decíamos, yo era el tambor, ella sentía el tambor, se acercaba así al tambor, cuando llegaba así y le hacía el freno y parecía una palomita, y el traje, la pollera se le habría así. Mejor dicho, cuando ella hacía así, nos tapaba el tambor con la pollera que tenía. Esa mujer sí bailaba! También tuve una hermana que también se respetó bailando. Ella es de apellido Mendoza, ya está viejita, ahora mismo está como en 90. Todavía los hijos la ponen a bailar, a moverse. Acá también tenía yo una hermana mía que también bailaba, esa murió ya, esa bailaba de todo. La difunta Luisa Mejía también, era tía de la hermana.

quedaba flexible entre aquellas más diferenciadas como La Martina o La Sabana, año a año.

Estos ritmos solo requieren de un tambor, unas maracas de totumo y una guacharaca de madera, y sobre todo, las palmas de los acompañantes. Sobre el tambor se debe aclarar que es un tambor de características muy específicas al territorio: es más angosto que el conocido alegre, de estatura intermedia entre este último y un llamador, la forma del tubo no es cóncava, es alargada y recta hasta el final; además, la madera que se utiliza es el palmiche (palma real) y el cuero es de algún animal disponible en la zona, pero que logre la finitud requerida para el sonido alto, agudamente afinado, puede ser de zorro chucho o zarigüeya y de ternero; las cuñas que abrazan la madera para mantener y generar la afinación se ubican en lo más alto del cilindro. Las cuerdas ajustan en un juego triangular y luego circular la membrana a través de un aro, por lo general metálico, a la parte más amplia del tambor, todo su cuerpo entubado de madera.

En una rueda de tambor podemos encontramos hasta cinco compositores espontáneos y/o preparados para crear un verso para todos. Además, a muchos de los participantes, al entregarles un instrumento, no se niegan al acto de intentar y demostrar su poca o mucha experticia, aunque no sean reconocidos por su talento musical. Los tocadores también son cantadores, también son coristas, al igual que los espectadores que llevan el pulso de las canciones en las palmas. De igual manera los bailadores son cantadores y tocadores de palmas, por lo general.

La pava

Yo tengo mi pava echá
Catura-caturará (coro)
ay que con huevos de kiriri
Catura-caturará (coro)
Ay, cómo le hace el pavo a la pava,
Ay, cómo le hace, cómo le hace
Le échate pavito mío, échate pavito
mío
Ay, cómo le hace, cómo le hace
El pavo a la pava (bis)
Ay, que yo tenía mi pava echá
Ay, con huevos de de fififi
Ay, que si la pava me lo saca
Ay, que la gallina me lo cría
Ay, que yo tenía la pava echá
Ay, con huevos de morrocoyo (bis)
Ay, si la pava me lo saca
Ay, yo me lo como con bollo(bis)
Échate pava culeca (bis)
Yo tenía mi pava echá,
Ese pavo si está bueno,
Si lo vi transportado, (bis)
Ay, ese pavo si está bueno,
Lo digo de corazón.
Ay, que si es peligroso.
Se lo digo yo,
Yo te pido a ti un favor
Y ese pavo que va bailando,
Lo acompaño en el rincón (bis)
Ay, échate pava culeca,
Ay, que yo canto solo
Ay, mata un poco de moncholo,
Ay, bonito que cantas tú
Ay, quisiera pegar un grito,
Y el parejo que va bailando
Y eso se lo digo yo,
Y escucha este verso mío
Y el pavo que bailando,
Ay, lo jode el frío
Ay, bonito que baila el pavo,
Ay, que se lo digo para que sepa
Ay, porque ese maldito de pavo,
A Guille lo está viendo con perra
Ay, échate pava culeca
Ay, cuando me pongo a cantar

Verdad que tengo otra cría,
Ay, cuando me pongo a cantar
El pavo que va bailando,
Eso es mucha barrida.
Y eso que le digo yo,
y ahora le voy a decir (bis)
El pavo que va bailando,
sácale el mapalé
Ay, ¿ qué más quiere que te diga?
(bis)
Ay, que porque el pavo que va
bailando,
la toalla la tenía tirada (bis)
Eso te lo digo yo,
Qué más quiere, quiere más
y el pavito va bailando,
tiene la cara pelada (bis)
Cuando me pongo a cantar,
Yo me siento en un bordillo (bis)
El pavo que va bailando,
parece que lleva moquillo (bis)
Dónde estás tú,
le digo con mucha luna (bis)
Y el pavo que va bailando,
tiene amarilla la pluma (bis)
Eso te lo digo yo,
cantándole aquí en balde (bis)
Y ese pavo si esta bueno,
le echa vaina a aquí a los grande
Qué bonito cantas tú,
se lo digo a todos
Y el pavo que iba bailando,
está bueno pa' un sancocho (bis)
Y eso te lo digo yo,
cantándote aquí en Bancú
Eso se lo digo a ustedes,
se nos ha ido aquí la luz (bis)
Qué más quiere que te diga,
se nos ha ido la luz
Eso te lo digo yo,
cantando haga un favor
Los bailes si son oscuros,
los alumbran con mechón (bis)
Yo lo digo entusiasmado,
yo me voy pa' Barranquilla
Esos ojos que llevaba,
ya se ha perdido la pavita

El pulso o palmas es lo que mantiene la velocidad de cada canción, por eso es vital que se propaguen entre todos los asistentes, como los versos y los coros.

2.2 MANERAS DE BAILAR: Cuerpo y Movimiento

Así como resuenan desde sus cuerpos, las formas musicales de los tocadores de tambor, maracas, guacharaca y palmas, los ecos de las voces líderes y las voces respondedoras llegan al resto de los participantes escuchas, observadores y bailadores. Cada uno introyecta niveles de participación de manera informal, y deciden involucrarse según disponga la mente y el grupo social, a través de las emociones y los movimientos, ambos catalizados por el cuerpo. Para el baile de negro tenemos entonces dos grandes recipientes de expresiones de emotividad desde lo corporal y la danza, que como decíamos anteriormente, la velocidad de cada canción, determina el contenido del que se llena cada uno de ellos: el negro fino y el negro basto.

En el apartado sobre las líricas hablaremos del contenido temático de las canciones, pero por ahora, digamos que el negro fino, al ser más lento, las canciones invitan a realizar, además de composiciones y temáticas más estructuradas hacia la nostalgia, el amor, la tristeza, en fin, el cuerpo también lo asume desde allí. A diferencia del negro basto que al incrementar su velocidad, la agitación corporal es una respuesta a estados también palpitantes, acelerados, fluidos. Su explicación tiene que ver con ambos factores: las temáticas por abordar en las composiciones y la velocidad de la forma musical. Bajo esta misma lógica,

Y échate pava culeca,
 y eso te lo digo a ti (bis)
 Échate pava culeca,
 se lo digo pa' que sepa
 El pavo que va bailando,
 parece un chivo en cuerda (bis)
 Ay que tíralo, tíralo, échate pava
 culeca (bis)
 Ay que dónde está ahora mi pavita,
 ay que yo la busco y no la veo
 eso te lo digo yo,
 cantándote en la verbena
 y el pavo que va bailando,
 él no conoce la pena (bis)
 Los pavos grandes no quieren,
 le tienen miedo a la pava (bis)
 Los pavos grandes no quieren,
 Pa' salir en Telecaribe
 Ay que los pavitos no quieren,
 Ay salir en Telecaribe
 Ay eso te lo digo yo,
 y escucha los versos míos (bis)
 Los pavos que están es grande, y
 estos si están podridos (bis)
 Ay lo digo entusiasmado,
 porque yo si soy sincero
 Ay que ese hombre no lo ha
 respetado,
 Pa decirle un joposeco
 Ay que yo tenía mi pava echada,
 con huevos de morrocoyo
 Ay que si la pava me los saca,
 me los como yo con bollo.

Ellos cantan bien, si no fuera así no
 se emocionara uno, el baile de
 negros es el entusiasmo, el baile de
 negros da para uno bailar, baile de
 negros, lo que pasa es que aquí
 algunas no saben bailar, y unas que
 saben bailar no les gusta bailar, ellos
 componen.

cabe destacar, que cuando decimos la música es triste o alegre, es una imposición
 metafórica y arbitraria que hacen las personas en doble vía. Cuando suena la
 forma musical, el cuerpo la subjetiviza desde adentro, con el bagaje sentimental
 de la persona, define las propiedades de cada pieza musical. A esto Ruskin le
 llama "*la falacia patética*" (Budd, 2003, p. 37): "*la fuerza de los sentimientos lo ha
 llevado a proyectar la emoción que siente en la música*" (Budd, 2003, p. 38); es
 cuando nuestra *irracionalidad, causada por un estado de excitación, nos hace
 otorgarle a los objetos percibidos, unas propiedades y características que no
 pueden tener* (Budd, 2003, p. 37). Esto no se hace exclusivamente de manera
 individual sino colectiva.

Así, las propiedades de cada canción se las imprime, además de las líricas, el
 cuerpo de cada individuo que colectiviza esa entrega al acompañamiento
 intempestivo. Esto quiere decir que es un baile que se hace en parejas
 intercambiables en cualquier momento de las canciones; éstas tienden a tener una
 duración de ocho a diez minutos. El intercambio de movimientos, entre individuos
 en el negro fino se da rotando el cuerpo hacia la derecha y luego hacia la
 izquierda unos 45 grados, teniendo como eje los pies juntos que dan pasos
 mínimos que intercalan hacia adelante y hacia atrás, cada uno con un meneo muy
 corto, pero que les permite impulsar las rodillas semiflexionadas y las caderas la
 misma cadencia y ajetreo que viene desde el suelo. Mientras tanto, desde los
 hombros, los brazos paralelamente entre sí, se estiran hacia abajo y en diagonal,
 sosteniendo las polleras o faldas en el caso de las mujeres, y en los hombres, el
 aire, pero en la misma dirección. Cuando la cadera les lleva el tronco hacia alguna

Pilanderera

*Dice que no caben,
dos en una estera (bis)
Cómo cupo Guillermo,
con la Cataquera (bis)
Dicen que no caben,
dos en una estera (Bis)
Cómo cupo Guillermo,
con la Buenavistera (bis)
Dicen que no caben,
dos una estera (bis)
Cómo cupo Guillermo,
con esa morrera (bis)
Ay dicen que no caben,
dos en una estera (bis)
Cómo cupo Guillermo,
con la barranquillera (bis)
Dicen que no caben,
dos en una estera (bis)
Como cupo Guillermo,
con la samariera (bis)*

*Pilá pilanderera, pila pilanderera (bis)
Molé, molendera (bis)
Lavá, lavadora (bis)
Ventea, venteadora (bis)*

*Ay dicen que no caben,
pélenle la muela(bis)
Cómo cupo Guillermo,
con esa costeña (bis)
Dicen que no caben,
dos en una estera(bis)
cómo cupo Guillermo,
con la mengajera (bis)
Niña pila el millo,
yo me voy mañana (bis)
Los bollos calientes,
pa' la niña Juana (bis)*

*Pila, pilanderera (bis)
Plancha, planchadora (bis)
Lava, lavadora (bis)*

Dicen que no caben,

*dos en una estera (bis)
Cómo cupo Guillermo,
con piedraviejera (bis)
Dicen que no caben,
dos en una estera (bis)
Cómo cupo Lolo,
con esa Mariela (bis)*

*Pila, pilanderera (bis)
Mole, molendera (bis)
Plancha, planchadora (bis)
Masa, masadora (bis)
Pila, pilanderera (bis)
Plancha, planchadora (bis)*

*Ah, claro! Porque es el movimiento
del baile:*

*Pilá, pilanderera,
Lavá, lavadora
Molé, molendera.*

*Entonces uno va haciendo las
demostraciones cómo va el son del
tambor.*

de las diagonales, las extremidades intentan llevar al resto del cuerpo hacia el lado contrario. De esa manera, en términos individuales.

Luego en pareja, cuando alguno gira un octavo su propio cuerpo hacia la izquierda, el otro responde girándolo también hacia su propia derecha, intercalándose entre sí, la entrada hacia adelante de las extremidades. La lectura para predecir los traslados y juegos de alguno de los dos, se hace mutuamente desde los ojos al resto del cuerpo, con el fin de girar espalda contra espalda como ejes compartidos, por ejemplo. Los brazos, en algunas canciones con temáticas naturalistas como el pajarito, procuran emular los movimientos de seducción de las diferentes aves mencionadas en los versos, tales como las garzas, los canarios o las pavas. Como hemos dicho, algunas canciones de negro fino pueden caracterizarse por ser más veloces que otras, y las temáticas allí juegan un papel doble en el cuerpo, una cadencia taciturna. Una canción como La Vida Mía define este aspecto en los rostros y en los contoneos poco impulsivos de sus bailadores; no solo por la lentitud de la forma musical, sino por los contenidos sobre los cuales van improvisando los cantadores.

Con respecto al negro basto, al ser mucho más veloz y utilizar temáticas sobre el divertimento inmediato, tales como el Carnaval y sus diferentes danzas de relación, los movimientos son más agitados. Se puede decir que tienen tres momentos cada una de las canciones, que se intercalan entre los versos que son improvisados versus los aprendidos versus los exclusivos para cada canción, así:

Bonita es la Vida Mía

*Yo he venido enristecido
Bonita es la vida mía
Yo no sé por qué será
Bonita es la vida mía
Yo le agradezco a Guillermo
Bonita es la vida mía
Que me ha venido a alegrar,
Bonita es la vida mía
Bonito que cantas tú,
Bonita es la vida mía
Y ahora te voy a explicar
Bonita es la vida mía
Yo no sé porque venía
Bonita es la vida mía
El compañero de Guillermo
Bonita es la vida mía
A mí me van a entrevistar
Bonita es la vida mía
Ay, el maestro de Guillermo,
Bonita es la vida mía
Ay, nos va a entrevistar
Bonita es la vida mía
Tan bonita que es mi vida,
Bonita es la vida mía
Le canto de madrugada (bis)
Bonita es la vida mía
Ay, se lo digo yo a Guillermo
Bonita es la vida mía
Lo escucho en la madrugada
Bonita es la vida mía
Cuando me pongo a cantar,
Bonita es la vida mía
En estos versos serenos
Bonita es la vida mía
Yo le digo a Guillermito
Bonita es la vida mía
Yo soy el Lolo Moreno
Bonita es la vida mía
Ahora te voy a cantar,
Bonita es la vida mía
Ay, eso quisiera decirte
Bonita es la vida mía
Ay, como toca Guillermo,
Bonita es la vida mía
Ay, me verán en Telecaribe (bis)*

*Bonita es la vida mía
Y eso te lo digo yo,
Bonita es la vida mía
aquí cerquita de la plaza (bis)
Bonita es la vida mía
Para que escuche Guillermo,
Bonita es la vida mía
Allá cerquita de la plaza (bis)
Bonita es la vida mía
Ay, cuando me pongo a cantar,
Bonita es la vida mía ay estoy
cerquita de la plaza (bis)
Bonita es la vida mía
Pa' que lo sepa Guillermo,
Bonita es la vida mía
el amigo aquí en Cataca (bis)
Bonita es la vida mía
Ay, qué bonito que cantas tú,
Bonita es la vida mía
ahora que estamos en la casa (bis)
Bonita es la vida mía
Ay, para que escuche Guillermo,
Bonita es la vida mía
A Gilberto aquí en Cataca (bis)
Bonita es la vida mía
Ay, te voy a cantar con ganas,
ahora te voy a explicar (bis)
Bonita es la vida mía
Ay, ¿quién me toca las maracas?
Bonita es la vida mía
Ay, porque yo sí voy a bailar (bis)
Bonita es la vida mía
Ay, déjame cantar un rato,
Bonita es la vida mía
porque ahora voy a cantar (bis)
Bonita es la vida mía
Yo sé que quieres bailar,
Bonita es la vida mía
pero te falta el tabaco (bis)
Qué bonito cantas tú,
Bonita es la vida mía
Qué más quiere, quiere más
Bonita es la vida mía
Ay, el de las maracas,
Bonita es la vida mía
que lo quiero ver bailar
Bonita es la vida mía*

1. Las dos primeras oraciones de una estrofa, que son constantes, no improvisadas y se repiten; ese primer momento, se baila agarrándole una sola mano a su compañero, hombro con hombro, ubicándose en una hilera de dos personas; se camina hacia adelante y hacia atrás compartiendo ese traslado, juntos, la duración de una oración; como simulando un recorrido en un desfile, pero que va y viene, así: Primera oración= caminan hacia adelante - Segunda oración= caminan hacia atrás; y se repite hasta que inicien las dos siguientes oraciones, ahora sí, improvisadas.

2. Al llegar a la segunda mitad de una misma estrofa, es decir, las dos últimas oraciones que son las improvisadas por el cantador, se sueltan las parejas, se miran de frente para acelerar los movimientos, e inician unos intercambios similares a los descritos en el negro fino, pero a mayor velocidad y efusividad. Hasta que vuelve a iniciar una nueva estrofa con la oración aprendida, para pasar al momento número 1.

3. En algunas de las canciones con versos aprendidos que explican algún tipo de acción o de función para la comunidad y que se pueda representar con movimientos, se da este tercer momento que consta en escuchar las estrofas con la acción-función y simular el movimiento requerido por el cantador. Esta estrofa-momento puede darse en cualquier secuencia de la canción, siendo menos recurrente que los versos aprendidos-improvisados. Un ejemplo es la canción de Las Pilanderas, en donde se representa corporalmente cada una de las acciones que van refiriendo, tales como: pilar, lavar, moler, etc.

Ay, que es que canta bonito,
 Bonita es la vida mía
 Ay, te voy a explicar
 Bonita es la vida mía
 Ay, que se rueda una pareja,
 Bonita es la vida mía
 Ay, pa' que nos puedan grabar (bis)
 Bonita es la vida mía
 Bonito que cantas tú,
 Bonita es la vida mía
 te lo voy a demostrar (bis)
 Bonita es la vida mía
 Sábado domingo y lunes,
 Bonita es la vida mía
 Ay, los tres días de carnaval (bis)
 Bonita es la vida mía
 Ay, eso te lo digo yo,
 Bonita es la vida mía
 Ahora que yo estoy cantando (bis)
 Bonita es la vida mía
 Y la pareja que va bailando,
 Bonita es la vida mía
 Ay, ellos le van a ir grabando (bis)
 Bonita es la vida mía
 Como dice Mañe Mejía,
 Bonita es la vida mía
 Qué bonita que es mi vida
 Bonita es la vida mía
 Tengo ganas de versear,
 Bonita es la vida mía
 Ay, yo no sé qué está pasando (bis)
 Bonita es la vida mía
 No me quieren ni sacar,
 Bonita es la vida mía
 Ay, ya yo me siento cansado (bis)
 Bonita es la vida mía
 Cuando yo me pongo a cantar,
 Bonita es la vida mía
 mejor yo no digo nada (bis)
 Bonita es la vida mía
 Ay, porque no baila Nico,
 Bonita es la vida mía
 que te quiero ver bailar (bis)
 Bonita es la vida mía
 Y yo te voy a explicar,
 Bonita es la vida mía
 Ay, porque yo si soy sincero (bis)

Bonita es la vida mía
 Ay, quiero ver a Guillermo bailar,
 Bonita es la vida mía
 porque si es un hombre bueno (bis)
 Bonita es la vida mía
 Ay cuando me pongo a cantar,
 Bonita es la vida mía
 ay, yo soy un hombre sincero (bis)
 Bonita es la vida mía
 Yo quiero que baile Guillermo,
 Bonita es la vida mía
 allá en el pueblo Cataquero (bis)
 Bonita es la vida mía
 Ay, que se lo digo,
 Bonita es la vida mía
 ya que todo el mundo lo dice (bis)
 Bonita es la vida mía
 No lo vayan a sacar,
 Bonita es la vida mía
 pa' que lo vean en Telecaribe (bis)
 Bonita es la vida mía
 Ay, bonito que cantas tú,
 Bonita es la vida mía
 ay, ahora te voy a explicar (bis)
 Bonita es la vida mía
 Ay, como me siento cansado,
 Bonita es la vida mía
 Ay, la toalla la voy a tirar (bis)
 Bonita es la vida mía
 Ay, eso te lo digo yo,
 Bonita es la vida mía
 Ay, si usted me hace un favor,
 Bonita es la vida mía
 No lo vayan a sacar, (bis)
 Bonita es la vida mía
 pa' verlo en la televisión (bis)
 Bonita es la vida mía
 Ay, búscame un trago de ron,
 Bonita es la vida mía
 Ay, ahora les voy a explicar (bis)
 Bonita es la vida mía
 Ay, como me siento aturdido,
 Bonita es la vida mía
 Ay, las piernas ya van cansadas (bis)
 Bonita es la vida mía

Estas descripciones del evento como baile son un poco ideales, pues no suceden de la misma manera, ni en la cotidianidad ni en la festividad. Por ejemplo, en Nueva Venecia fue bastante difícil registrar y/o convocar parejas mixtas para completar sesiones de baile de negro que incluyera danza. Se logró registrar en un Carnaval, dos momentos casi únicos: La noche de la lectura del Bando en que las pocas jóvenes que asistieron, no desearon bailar los ritmos de baile de negro con nadie, así que algunos hombres improvisaron hacerlo en pareja con toda la energía que emanaban sus emociones. Y en la segunda instancia, fue el Domingo de Carnaval, por la catalizadora visita de una comparsa de nativos de Bocas de Cataca que habitan el municipio de Ciénaga. En los otros momentos durante el trabajo de campo intensivo, a los jam comunitarios no asistieron mujeres, a pesar de la convocatoria general y dirigida.

En cuanto a Trojas de Cataca, fue diferente. A pesar de habitar solo 27 familias, a la convocatoria asistieron varias mujeres que bailaron, y aunque varios hombres asistieron como espectadores, tocadores de palmas, coristas y hasta como etnógrafos; los dos tipos de bailadores que actuaron, fueron los niños con muchísima energía y deseos de aprender, y los mismos tamboreros-cantadores. Lo que supuso una multiplicidad de funciones entre ellos: bailar, cantar, improvisar, tocar, aplaudir. El etnógrafo también se vio obligado a ser camarógrafo, grabador del audio, bailador y tamborero, ante la escasez de asistentes versus la cantidad de tareas requeridas.

Los Macoqueros

*Llegaron los Macoqueros,
llegaron a pelear (bis , bis)
A pelear con la bandera,
la sangre correrá (bis)
Llegaron los Macoqueros,
vinieron a pelear (bis)
A pelear con la bandera,
del partido liberal (bis) bis
Salieron los tumbacoco....
salieron a pelear (bis)
a pelear por su bandera
del partido liberal (bis)
cinco por ocho, cuarenta,
poniéndole el cero atrás (bis)
Me puse a sacar una cuenta,
de tablas de multiplicar (bis)
Toquen las palmas muchachos,
ayuden al tamborero (bis)
Porque el mozo,
no tiene manos de acero (bis)
Qué más quieren, quiere más,
es lo que quiero decirle (bis)
Ay, que con el favor,
vamos pa' Telecaribe (bis)
Hermanita no te cases,
pa' que goces de lo mío
Porque la mujer casada,
la gobierna su marido (bis)
Me voy pa' Bogotá,
y yo cojo el avión (bis)
Me parece aquí que el Lolo
va pa' la televisión (bis)
No sé qué tiene mi vaca,
que no quiere entrar al corral (bis)
Y ando buscando un mantero,
pa' que la venga a mantear (bis)
No sé qué tiene mi vaca,
que no quiere entrar al corral (bis)
Tome leche de fundengue,
de la vaca colorá (bis)
Esto se lo digo yo,
se lo digo sin agüero (bis)
Mire como se menea,
parece cartagenero (bis)*

Mientras que los nativos de Bocas que habitan Ciénaga y Pueblo Viejo desde el desplazamiento, tienen una estructura y puesta en escena mucho más ideal a lo descrito inicialmente. Las bailadoras se relevan en su función y pasan a hacer palmas y coros, mientras los 4 o 5 improvisadores se reparten los versos a componer para la ocasión. En cuanto a equilibrio de género, hay mayoría de mujeres bailadoras, las de edad adulta, disfrutando y enseñándoles a las más jóvenes; todas ellas con vestuarios tradicionales para ello.

La práctica de relevo de pareja se da en dos modalidades: relevo para descansar y relevo para jugar a quitar del paso. Mientras el primero se hace comedidamente, el segundo se hace con un empujón con suficiente fuerza para desplazar al parejo o pareja, pero no tanta como para lastimarlo o tumbarle al suelo. La segunda práctica es común en el baile de negro más festivo, íntimo y juguetón, mientras que la primera se hace más en contextos de proyección, y que se determina con anterioridad entre las bailadoras, entendiendo que la jornada puede durar todo el día, así tomar descansos de danza, pero no de coros y palmas. El lugar de *descanso*, es una hilera hacia el lado extremo frente a los cantadores y tamboreros, así completar un círculo imperfecto con los bailadores en el centro.

2.3 MANERAS DE CANTAR: Décimas y Cantos Responsoriales

Al inicio de este capítulo hemos mencionado rápidamente el concepto de bailes cantados, entendiendo que las formas del baile de negro, al ser cantos que se bailan y se juegan, pudiera encontrar asidero en esa categoría, aunque no deja de

Cuando me pongo a cantar,
 me pongo alegre y contento (bis)
 Soy de las Trojas de Cataca,
 cuna de mi nacimiento (bis)
 Tengo un dolor de cabeza,
 principios de enfermedad (bis)
 Cuando como se me quita,
 y cuando tengo hambre me da (bis)
 No sé qué tiene mi pecho,
 que mi voz no se levanta (bis)
 Será porque no ha pasado,
 un trago por mi garganta (bis)
 Ahora se lo digo a todos,
 ahora se lo voy a explicar (bis)
 Alfonso nos hizo,
 porque va a coger carnada (bis)
 Eso te lo digo yo,
 porque todo el mundo me cayó (bis)
 Hombre, tóquele ese tambor,
 miren a ese samario (bis)
 Ay que niño tan bonito
 si su padre me lo diera (bis)
 Le comprara una cartilla
 y en la escuela lo pusiera (bis)
 Ahora le voy a cantar,
 se lo digo entusiasmado (bis)
 El hombre que está en la plaza,
 a él le dicen el parchado (bis)
 Taba tirando bandera,
 porque yo no estaba aquí, (bis)
 No me canten baile de negro,
 déjenme cantar a mí (bis)
 Bonito que canta el que sabe,
 y el que no sabe no canta (Bis)
 Del candado yo soy la llave,
 y de la puerta soy la tranca (Bis)
 por el camino de Honda
 me quiso pegar un hondero (bis)
 Porque no le quise dar,
 la cinta de mi sombrero (bis)
 Cuando venga mi sombrero,
 le voy a pegar un regaño (bis)
 Porque yo le tengo dicho,
 que el sereno le hace daño (bis)

Si es un cuarteto es de 4 palabras.

ser un poco amplia. No obstante, el concepto es aplicado a unas músicas africanas desde la cubanidad por Fernando Ortiz, algunos investigadores colombianos lo emplean para definir una larga lista de *aires*, *sones* y *ritmos* de la Región Caribe. A las características de la forma rítmica de las canciones, encontramos también cercanías melódicas en las estructuras de los cantos de baile de negro y otros bailes cantados de la región. De hecho, encontramos canciones que han sido grabadas discográficamente, ya versionadas y apropiadas en nuestro baile de negro, tales como las músicas de la Depresión Momposina, del Canal del Dique, de los Aires Vallenatos o de los Montes de María. Por ello, podemos utilizar, para introducir, una descripción del musicólogo Guillermo Carbó para los ritmos de Tambora, como baile cantado:

Es una música esencialmente vocal, de estructura cíclica y revestida de una forma responsorial: a un cantador o cantadora solista, quien enuncia el antecedente melódico, se opone un coro que expone el responsorio, o consecuente. El solista comienza cantando generalmente estrofas de cuatro o dos versos [cuartetos o distiquios, según el caso] (2016, páff. 10).

Aquí, Carbó nos habla de varias metáforas utilizadas en la musicología para describir propiedades de la música tales como direccionalidad, circularidad, responsorialidad, en fin. Pero sobre todo, lo cíclico de su estructura melódica, de un ir y venir, de un toma y dame. Para el baile negro, bajo las grandes categorías que hemos comentado aquí, negro fino y negro basto, esto se aplica con marcadas diferencias por describir en lo que sigue.

En el negro fino encontramos canciones como La Vida Mía en donde el coro-respuesta es constante; esa misma oración "Bonita es la Vida Mía" que le da su nombre, de alguna manera. Lo mismo sucede con otras canciones como La

Tenía tiempo que no cantaba una poesía. Nosotros hicimos por ahí un conjunto de rancheras allá en Cataca, baile de negro, paseo. Porque hay unos que cantan paseo, no les gusta la rancheras, hay unos que cantan rancheras, no les gusta el paseo, como hay unos que les gusta la poesía, a otros no les gusta. Pero la poesía sí, a todo el mundo le gusta. Yo he ido a cantar a cualquiera parte, llega gente no más a escuchar, y hay personas que no les gusta cantar, sino nomás escuchar. Yo también me sé unos mochos de Son de Negros, porque el tipo que compone poesía, compone Baile de Negros, el Baile de Negros es un cuarteto, y las poesías son diez, que con una poesía saca dos Bailes de Negros, dos cuartetos y medio, y con 2 poesías son 20 palabras, son 5 cuartetos que saca uno. A veces me toca ayudar a tocar palmas, cuando no hay cantador en Baile de Negros: "echa pa' acá!, coge ahí la caja! se fue de jonrón!".

Magdalena o Arriba la Sabana, estos nombres son las respuestas a dar por los coristas, de manera inamovible durante las improvisaciones del cantador de turno. Aunque el solista tiene que relevarse entre otros solistas, traerá una estrofa de cuatro oraciones que riman de esta manera: ABAB, es decir, la primera (1) oración rima con la tercera (3) oración, y la segunda (2) oración rima con la cuarta (4) oración; siempre intercalándose con las respuestas o coro (C), que tienden a repetirse a mitad de estrofa= 1A-C-2B-C-(bis)-3A-C-4B-C-(bis). Las repeticiones de cada oración son flexibles a la decisión del solista del momento, pues sirve para dos cuestiones importantes: que todos entiendan el verso y lo interioricen, y además, tener un poco de tiempo mientras termina de repentizar las siguientes rimas.

Para dar inicio a la canción, abre el solista, responde el coro y marcan las percusiones el ritmo pertinente a interpretar. Esa primera estrofa del solista debe ser la que identifica a la canción, así que es conocida, transmitida y colectivizada históricamente de manera oral, de hecho, subraya la temática a tratar en las siguientes estrofas que serán, algunas aprendidas y otras improvisadas.

A esto es a lo que se le puede llamar cantos responsoriales, como categoría venida de la música religiosa católica, principalmente, pero también a infinidad de músicas rituales. Se les llama así, porque las estrofas se componen de una oración solista respondida por un oración coral. Y en el marco del negro fino se da evidencia de esto; aunque cabe destacar las diferencias que se pueden dar en las variaciones de las canciones venidas de formas líricas también diferentes, con

En parranda y a veces cuando veníamos a la vela, uno se acordaba de los cantos, y venía uno cantando. Yo tenía un tío que se ponía a cantar rancheras, me decía: "Pilotea ahí la canoa con el canaleta, para yo cantarle". Me aprendía muchas rancheras, después yo los cantaba en serenata.

Yo echaba cuentos. Tantos cuentos que uno se sabe! Porque yo tuve un libro de Francisco Quevedo, que era autor de chistes: Que el tigre se quería coger a tío conejo. Entonces el conejo vio al tigre que venía y no tuvo más escape que se metió en un hueco, pero no cupo en el hueco, metió las patas, la cabeza y le quedó todo el cuerpo, toda la espalda, todo el costado fuera. Cuando el tigre llegó y que lo tocó, dijo: "Epa!". Le dijo: "¿quién me toca un dedo?" El tigre dijo: "Si éste es un dedo, ¿qué será el cuerpo?" Y era que lo tenía todo agarrado.

Si a todo un poquito. Yo tengo un libro por ahí lo voy a repasar para cantarte una poesía. Como se le canta al amor, bonitas son, que esas te canté. Ya yo me sé como ocho versos de esos, pero tengo que coger el libro para repasar para recordar.

cambios menos perceptibles en la velocidad. Esto tiene que ver con la discusión inicial sobre a lo que se le llama aire, ritmo, son y forma musical de las percusiones. Pero es simplemente consecuencias del variado repertorio de canciones propias y exógenas que se incluyen en el negro fino, y que de alguna manera, también prueban la versión de los mayores sobre que, cada canción se toca, se danza y se canta con una forma musical diferente del otro, desde los ancestros. Aunque los jóvenes ya no lo hagan. Estas variaciones de la estructura lírica son los vestigios de esas diferencias en las formas musicales (llamados: ritmos, aires, sones, canciones).

El negro basto tiene una estructura diferente, con variaciones entre niveles de velocidad de las canciones como sucede con el negro fino. También se inicia con una estrofa de cuatro oraciones conocida por todos, que enfoca el consiguiente contenido, pero las respuestas corales se intercalan, de hecho, hacen parte de la estrofa en sí. Y aunque riman de la misma forma ABAB, B se convierte inmediatamente en la respuesta o coro (C) al tener que repetirse para que los coristas lo aprendan. De esta manera, las respuestas cambian en cada dos partes de las estrofas, por ello los respondedores deben prestar completa atención a los versos que tienden a ser los dos primeros aprendidos y los dos últimos improvisados, introyectándolos, así: 1A-2B-1A-2B=C (aprendidos) -3A-4B-3A-4B=C (improvisados). Esto se explicó un poco en el apartado sobre la danza, cuando hablamos de los tres momentos de las canciones de negro basto.

Hacían años y hacían días, que había un cantador de fama:

*Ae, aé, fue la Lolita namás, (bis).
Todavía estaba Julito
en el vientre de su mamá,
Ae, aé, fue la Lolita namás.*

Había un señor que eso que te acabo de cantar lo golpeaba en el tambor, con el ritmo ese, que llaman José de Las Mercedes Manjarrez. ¡Ese señor si tocaba la Lolita!

Bueno allá, familiares míos eran tamboreros. Por lo menos, Elías Escorcía, y cantador de fama. Un tío de mi papá, que ese no lo conocí yo, se llamaba Julio Gutiérrez, era hermano de la mamá de mi papá. Ese era cantante, ese fue el que hizo el verso que dice que:

*Yo le pregunté a la luna,
que por dónde se metía,
y la luna por ser discreta
me dijo que no sabía.*

Ese verso lo hizo él, y cantaba muchos versos, era de Trojas.

Cabe recordar entonces, que por la velocidad de las canciones y la estructura lírica del baile de negro, componer versos que funcionen se convierte en toda una artesanía compleja, sin mencionar que los coristas y escuchas deben atender inmediatamente con la respuesta solicitada recién enseñada. Esto permea la memoria, crea expectativa y la satisface cíclicamente. La creación de expectativa y su satisfacción en cuanto a las formas musicales, son requeridas en las estructuras melódicas para generar emoción, porque crean tensión y luego satisfacción; además, si se hace desde las estructuras líricas, genera un significado incorporado en el oyente: "*El significado musical incorporado es producto de la expectativa: un estímulo musical presente tiene significado para un oyente si, y solo si, lo lleva a esperar un evento musical posterior más o menos definido*" (Budd, 2003, p. 162). La repetición de una oración inicial a través de la dilatación de la estrofa, inhibe una tendencia a responder, por ello despierta el afecto o la emoción en el individuo que escucha y luego verbaliza la satisfacción con la oración del coro.

Es por ello que las canciones de negro basto involucran tanto a sus oyentes-coristas-bailadores-acompañantes, porque, como en el negro fino, hay una mezcla de versos aprendidos históricamente con versos improvisados repentinamente, pero en este caso, los intervalos de las respuestas se dan en varios círculos que pueden o no terminar cuando se esperan líricamente, llenándolo de contenido festivo, burlesco, satírico, eventual y contemplativo. Las composiciones repentinas y sus temáticas se tratarán más adelante, mientras, expliquemos una herramienta adecuada de los cantadores para mostrar sus formas de componer líricas que

No porque si habían diez personas que cantaban improvisado y habían dos que estaban por ahí y ellos no sabían, entonces cogían el verso aprendido pa' acompañar. Vamos a suponer que estaba cantando el hombre y acá el señor, y nosotros tres nada más, y que hayan cuatro que saben verso aprendido y no saben componer; también van metidos ahí.
Verso aprendido es verso pulido, lo llaman verso pulido.

La Sabana la tocaba Elías Escorcía:

*Y a lo que he venido vengo,
Arriba la sabana,
si a lo que he venido estoy,
Arriba la sabana,
Si alguna cosa merezco,
Arriba la sabana,
Ay, despácheme que me voy,
Arriba la sabana.*

Negro Basto era Elías. Ellos tocaban todos esos ritmos, pero el Negro Basto es diferente, que dice:

*En el camino de Honda,
me encontré con un hondero, (bis)
pero me quería quitar
la cinta de mi sombrero.*

Ese es negro basto, que dice:

*Compadrito no se vaya,
porque ya el sancocho está (bis).
Tiene yuca, tiene ñame,
tiene batata moraá (bis).*

Ese es el Baile de Negro Basto Sentado.

cumplan con las expectativas de los demás músicos y oyentes, como lo es la Décima.

La Décima es una estrofa compuesta de diez oraciones o versos que riman de la siguiente manera: A-B-B-A-A-C-C-D-C. La encontramos en prácticamente toda la cartografía de la música popular latinoamericana; tiene un origen español con casi 500 años de tradición. En los palafitos la encontramos de manera vehemente con funciones sociales diferentes a las del baile de negro, tales como el trabajo, la pesca, el romance, los velorios, entre otros. Lo interesante aquí, es cuando logran convertir sus maneras de componer décimas como una técnica de improvisación de estrofas complejas para el negro fino y el negro basto.

Al tener diez oraciones, construyen dos estrofas de cuatro oraciones, sobrándoles dos oraciones, sea para repetir o repartir con otros versos venidos de otras décimas o versos no propios; esto para el negro fino. Mientras que para el negro basto, al entender que las dos primeras oraciones de cada estrofa son aprendidas o recurrentes históricamente, cada décima se convierte en más estrofas para construir una canción. Se podría decir que completa hasta cinco rimas/estrofas para la canción con una sola décima. Esto es muy importante para la composición y el origen de ellas, pues hablamos de dos tipos de compositores: uno que construye oraciones de manera más intempestiva para el baile de negro como tal y otro, que tiene un bagaje experiencial que le da la composición de estrofas largas, que se prepara, que lee u oye poesía, y las guarda en la memoria, que luego las (re)construye en momentos de contemplación de la vida cotidiana, en fin.

No, no los recuerdo, porque por lo menos llegaba Humberto e improvisaba por algo que pasara y entonces uno ya cogía por ahí, y el otro que soltara, y cogía por lo mismo que había hecho él y así.

Yo llego a un baile de negro y que estén tocando, yo llego y pido una excusa. Le pido como una excusa en el verso:

Uno lo puede cantar hasta 10 veces. El hombre sabe versos aprendidos, pero si esta uno improvisando, ya uno se le olvida.

*Déjeme cantar amigo,
Ahora que he llegado yo (bis)
Como yo soy divertido,
Me vine a golpear el tambor (bis).*

Eso quiere decir que llegué porque me gusta. Ahí me contestan a mí, me contestan "De acuerdo", por lo que me cante aquel. Yo le hago otro verso acá.

Amplía su espectro de composición hacia otros aires, tales como los vallenatos, las rancheras o la poesía española, y lo regresa al baile de negro.

Esto nos lleva a la última parte de este capítulo, sobre cómo se construyen las líricas de las canciones, en su estrecha relación con las narrativas colectivas y la vida cotidiana, desde una memoria prodigiosa y una repentización exorbitante, es su aporte desde el baile negro a las prácticas comunitarias.

2.4 MANERAS DE CONTAR: Memoria y Repentización

Venimos hablando de la importancia de la memoria y también de la capacidad improvisadora de los vocalistas y coristas dentro del baile de negro. El proceso de creación lírica a través de la memoria se da bajo prácticas comunitarias de tradición oral. Es decir, cuando un pescador mayor sale de faena con otro más joven, con quien conserva alguna relación de parentesco: el primero canta estrofas que, bien sea las aprendió de otro, años atrás, o que él mismo las compuso; mientras el segundo simula tocar con un calambuco, algún ritmo de los que hemos descrito aquí, siempre escuchando y guardando en su mente el contenido lírico y la estructura melódica, para reproducirlos en un espacio similar o en alguno más festivo. De esa manera, se le asignan estrofas y ritmos casi que exclusivos a un cantador, por ejemplo, Elías Escorcía cantaba La Sabana y creó una serie de estrofas que lo especializaba para ello. Así los compositores se iban convirtiendo en especialistas en un ritmo a través de la estrofa que componían para la ocasión. Otros compositores escuchan esa estrofa, la guardan y luego la

No. a veces uno con traguito puyadito se le despeja la mente, se desarrolla más la mente. Y por lo que el otro le cante uno se va. Por lo menos, ellos son cuatro (Los González), que ellos todos cantan, todos cantan, y yo soy solo. Ellos me atacan. Hay amigos me dicen: "usted tiene más habilidad que ellos". Entonces un día me atacaron, y yo les hice un verso que dice:

*Hay sinsonte y hay turpial.
Hay mochuelo y hay canario.
Yo también puedo cantar
en el monte solitario.*

Bueno yo siempre que él cantaba, yo siempre lo escuchaba, yo me cogía los cantos de él. Por lo menos, él cantaba los versos, por lo menos Volá mi Pajarito, cantaba los Negros Granadinos, cantaba. Todo eso que cantaba él, yo me los aprendía. Me decía: "sobrina, esto es así. Usted sabe que mañana que yo me muera, queda usted".

cantan, pero la comunidad, por lo general, reconoce el crédito de esa estrofa al compositor original. Eso termina siendo muy importante, porque se les resguarda la credibilidad de la historia a contar para el compositor-narrador original, aunque parecieran obras sin autor.

Entonces, tenemos versos y estrofas aprendidas de otros individuos mayores a través de la tradición oral, que memorizan su historia y hasta el proceso de inspiración. Algunos compositores se comparten libros de poesías españolas que luego sirven para declamarlas, desarrollando mejores capacidades de musicalidad y de creación de figuras literarias que aplicarían en los versos para el baile de negro. Ahí encontramos una diferencia muy potente intergeneracional, porque los mayores usan mejor la función connotativa del lenguaje al componer, mientras que los más jóvenes aun están construyendo esa aptitud. A la lectura de poesía, observamos que la contemplación hacia la naturaleza, al agua, a la pesca, en fin, a su entorno, dado por la labor cotidiana de ingresar a la ciénaga durante largas horas, permite desarrollar esas habilidades de composición de manera más connotativa.

Esta contemplación se puede estar reduciendo porque los músicos cada vez más dependen de otras prácticas productivas diferentes a la pesca, dado el proceso de destrucción y merma de especies de peces y debacle medioambiental; igualmente, esta contemplación les permite observar y analizar con delicadeza y rigurosidad, justamente las causas de este cambio de vocación productiva, impulsado desde el afuera. Poder cantarle a los ríos y sus cambios, a su

Bueno señores, el Carnaval cuando eso, había bastante cantadores en el Morro que se escuchaban, pero había una cosa pendiente, que nosotros tampoco teníamos esa gracia, que hoy en día la podemos tener. Ese fue un señor de Cataca llamado Vilorio de Cataca, cantador, donde nos llevó la música, nos llevó la Martina, nos llevó la Sabana, la Vida Mía, y todos esos cantos los llevó. Y nadie entraba por esos cantos hasta que llegó el momento. Duró como una semana y a la semana que llegó al Morro, los cantadores le cogieron toda la fama, que tenía él, y de ahí se apareció el cataquero, y quedó el Morro sacando. Ahí fue donde los cantadores pronunciando más, iban saliendo de donde no tenían, por ese señor. Lo mismo con ese señor Agustín González. El hombre de las maracas; cuando uno quería cantar el verso, el hombre ya llevaba el verso pegado en las maracas. Ese hombre si cantaba! Llegaba uno y si se entusiasmaba, era puro bullerengue lo que cantaba él, y ahí por eso el bullerengue lo fueron sacando en tantos baile de negro. Ese fue el hombre Elías Escorcía, el cantó con mi tío Gerardo Manga y Mañe Mejía en Cataca. Duraron 3 días cantando en Cataca, y mi tío se quedó cantando con él, porque Mañe Mejía tiró la toalla. Me dijeron, pues no lo recuerdo. Él que quedó parado en la raya fue Gerardo Manga. Quizás ustedes no recuerden a mi tío, pero ese hombre daba lujo oírlo cantar, era una voz que nadie la tenía. Ni nosotros que somos sobrinos hemos llegado a avanzarlo a él.

consecuente mortandad de peces y desmejoramiento de la calidad del agua; pero también cantarle a los cambios de los referentes geográficos y naturales que produce el deterioro de las especies de aves y vegetales que influyen también en la salinidad y oxigenación de las aguas; pero también al caudal cultural que ven transformarse, como la fiesta, la música y el carnaval; son el inventario de temáticas nacidas de la contemplación diaria de la vida.

Ese proceso de transmisión oral de estas temáticas, que seguro han cambiado con el tiempo, se permite llevarlas a los espacios festivos y rituales del baile de negro, en una obvia colectivización interpretativa de estas problemáticas. Bajo una lógica casi de arte musical constructivista, los cantos resuenan en los espacios colectivos, encontrando eco en los oyentes que piensan el contenido, lo asumen, lo cantan y lo bailan hacia una ubicación temporal, espacial y espiritual. Ubicaciones muy necesarias en comunidades con las secuelas que el desplazamiento forzado por causas de un largo conflicto armado ha dejado. Esto tiene que ver con que las personas en situación de desplazamiento y victimización, han perdido territorio, tiempo y voz; por ello requieren una recuperación de estos, que no se da exitosamente bajo etapas perfectas por cumplir de manera lineal, porque siempre se puede volver a la violencia, a la desconfianza y al recuerdo que generó el trauma. De ahí, la necesidad de una constatación re-creación de espacios-momentos que involucren voces comunitarias y les permita encontrar esa ubicación que mencionábamos. Este tema se ampliará en el siguiente capítulo, pero digamos que estas apuestas se amarran mejor a la memoria, en tanto que funcionan en un ir y venir de relatos, de manera más cíclica

El Baile de Negro cuando yo nací. Yo tengo 64 años; cuando yo estaba de 10 años, mis primos hermanos, mi mamá y mis abuelos de los Santos Mejía, y todos los Mejía en Nueva Venecia-Morro. Porque yo soy de allá del Morro también, porque cuando yo me levanté, el primer picó que sentí fue el baile de negro, porque no había picó en Nueva Venecia en ese tiempo, sino la voz de los cantadores que iban en las noches a concursar en los bailes de negros. Y entonces, nos hacían los bailes de negros a los niños. Por eso les digo a los niños estos, que bailen cuando nosotros estemos haciendo la parranda, porque ellos son el mañana de nosotros. Así nosotros traemos eso en el corazón y en la sangre, por nuestros padres, y los primos hermanos, que eran primos de mi mamá y de mi papá, que fueron los que nacieron en el Morro. Porque cuando yo vine a Buenavista no se veía eso, el Carnaval no se veía aquí, sino que empezó en Nueva Venecia-Morro. Las danzas por la calle, cuando salían danzas que las hacían los Mejía, la mayoría era los Mejía que la hacían, y después los Manga. Y también cuando cantaban era los Manga y mi tío Aquilio, el papá de este hombre que está aquí. Eran los cantadores de Nueva Venecia-Morro; y otro tío que yo tenía, por parte de mi papá. Los Mejía, que en esa época eran las raíces del carnaval de Nueva Venecia-El Morro.

que lineal y/o pasos a seguir. Más parecido a las formas rituales de un Carnaval, por ejemplo, que a las formas proyectuales con metas y resultados por cumplir.

De forma diferente sucede con la repentización, que no es más que esa capacidad de componer oraciones y estrofas que rimen en las reglas métricas explicadas anteriormente, en el mismísimo momento en que transcurre la canción del baile de negro. Esta práctica es aplicable a infinidad de músicas, pero como hemos explicado, en el baile de negro adquiere importancia por generar altos niveles de implicación individual y colectiva durante su ejecución. Esta forma de construir versos no deja de ser una herramienta de prueba y error para siguientes oportunidades o encuentros musicales entre participantes. Además, no es excluyente, el solista no debe tener un renombre como compositor para improvisar en cualquiera de las canciones; de hecho, es normal que personas con poco bagaje lírico incluyan una o dos estrofas posiblemente improvisadas durante una canción. Digo posiblemente porque bajo la lógica de prueba y error, son estrofas que se van construyendo y legitimando entre los otros cantadores y bailadores encuentro tras encuentro, dificultando para el iniciado investigador determinar el grado de repentización in situ de la pieza poética.

Sobre ello, hay fórmulas para determinar ese grado: primero, triangulando la información en algún momento de descanso, y segundo, pues, sencillamente al notar la inclusión de contenido que no había estado nunca en su entorno, como la presencia de alguna persona foránea. De hecho, esta presencia se vuelve constante influencia temática para los improvisadores. Versos y estrofas

Yo, a la edad de 15 años, estaba mi mamá, en toda su trova. Mi mamá fue cantadora, Dorotea Moreno. Cuando ella vio que yo tenía 20 años, ella se vino a buscarme un tambor para que la acompañara para sacar una danza. Ese día me hizo ella un tambor maravilloso, que me dio mi mamá. Se puso a cantar ella con mi papá, ellos dos y yo tocándole el tambor. Sacamos una danza en El Morro y en medio de la danza, cuando nosotros estábamos despreocupados, llegó la tía mía, Juanita Manga, con una danza, de aquí para allá, y allí se unieron esas dos danzas: Mi mamá con mi tía. Eso fue una fiesta grande, cuando el Morro tenía carnaval, porque ya el Morro no tiene carnaval. En el Morro todo se acabó, lo único que lo echó a perder en esta vida fue las KZs. Las KZs acabó con el Baile de Negro. Ahora, toda la plata que cogen es para la cantina, cuando llega la fiesta del Carnaval ya no tiene ni cinco. Pero eso, ahí les doy la historia. Ahí fue donde yo me aprendí lo poquito que sé, que cuando ella me cantaba yo le iba escuchando, tocaba el tambor y le iba cantando, tocándole yo el tambor, le sacaba verso a ellos. Ahí fue donde me despedí de mi primo hermano; y lloro porque las almas que se fueron, fueron las que nos enseñaron a hacer esta cultura.

homenajeando la visita de una celebridad local o regional, o *advirtiendo* la causa de la realización del encuentro por la visita de un entrevistador, etnógrafo o camarógrafo. De igual manera, se puede llamar la atención sobre un suceso reciente en el mismo convite, por ejemplo, una irrupción romántica o hasta conflictiva de los participantes, o la competitividad sobre el verso en sí; en una función metalírica para definir quién es el que mejor improvisa a través de la repentización en sí misma.

Otra característica que tiene la repentización es que, versus la composición contemplativa de la que hablábamos, la literalidad de las temáticas en las oraciones abundan entre los improvisadores. Como decíamos, en el caso contrario a los mayores, un cantador joven puede tener muchas capacidades de repentización, pero pocas de connotación en sus temáticas. Esto tiene una función que se podría decir, es más potente en sus construcciones del mensaje, pero no necesariamente más contundente en términos estéticos y en generación de sentido en los oyentes. De igual manera, la información contenida en uno o en otro, produce mayor o menor expectativa, y por ello, significado.

Es este sentido, la forma memorística de componer cumple con unas nociones muy precisas en el oyente: estéticas y de significado. La inclusión de versos aprendidos por la memoria o "*la aparición del elemento más probable genera la menor información*" (Budd, 2003, p. 167) mientras que la inclusión de versos repentinos es decir "*la aparición del elemento menos probable genera la mayor cantidad de información*" (Budd, 2003, p. 167). De igual manera, propone Meyer,

le voy a hacer un recuento aquí. Yo tengo 52 años. Yo soy menor, puedo ser hijo de los dos, de cualquiera de los dos. El origen de la cultura del Baile de Negro acá en Buenavista. Yo escuché la historia de mi abuela Juanita Manga, alcancé a conocerla, y participé en muchas danzas que ella organizó aquí en Buenavista. La historia del Baile de Negro, nació así como la relató mi tío, pero en ese entonces mi bisabuelo, que era el difunto de los Santos Mejía. Ellos no tenían la forma cómo alegrar al pueblo, porque no existía tocadiscos, no existía ningún clase de equipo electrónico aquí. Para amenizar una fiesta, ellos se ingeniaron, cortar un trozo de palmiche en el monte, cazaron un animal que le llamamos zorro que era apache; con el cuero de ese animal construyeron el fondo del tambor. Así armaron el tambor, le sacaron la carne al palmiche, lo metieron a secar y conformaron el tambor. Cortaban unos calabazos, le metían unos palitos y unos granos de maíz, y ahí armaron lo que llaman el conjunto de Baile de Negro: tambor, guacharaca, y con un machete viejo y un trinche era la guacharaca. Cualquier objeto que hiciera trinar ese machete le servía en esa época que no existía la tecnología. No habían avanzado en nada.

citado por Budd, que: "*cuanto menos significativa es la música, menos información transporta; cuanto más significativa es la música, más información lleva*" (2003, p. 167). La memoria erige una experiencia estética de cumplimiento significativo de la expectativa, con menos tensión y emoción, mientras que la repentización, aunque use lenguaje más denotativo, crea mayor expectativa a las pocas probabilidades de incluir lo esperado, pero la descarga emotiva por la inhibición y dilatación del cumplimiento de las expectativas de manera intempestivas, genera una experiencia más significativa y de sentido, no tan estéticas, posiblemente.

Por último, concluyamos para ayudar a introducir el siguiente capítulo, con la importancia de esa búsqueda de la voz colectiva para una persona con secuelas de los sucesos de violencia prolongada. Desde la perspectiva de Jean Paul y Angela Lederach, la curación social de los traumas se da en la generación de recipientes por llenar con voces individuales que se colectivizan al resonar en las paredes de estos en indeterminada dirección. Esto se da en prácticas comunitarias más cercanas al ritual, la música y la maternidad, por ejemplo, bajo la posibilidad de cambiar la metáfora de la vida. Esto se ampliará luego, pero queremos llamar la atención sobre la voz desde esta propuesta teórico-práctica para entender a nuestro baile de negro y las maneras de contar:

La voz sugiere una noción de movimiento que es tanto interna, dentro de un individuo, como externa, tomando la forma de eco social y resonancia que emerge de los espacios colectivos que construyen una conversación significativa, resistencia frente a la violencia y acción decidida (2010, p. 7).

Desde esta lógica, intentaremos aplicar estas maneras de hacer (tocar, cantar, bailar y contar) un análisis a esa posibilidad de conversación significativa para una

Si exacto aquí también lo mismo, la Ciénaga de Pajara, pero la Ciénaga de Pajara también bañaba a la Ciénaga Grande creciente. Entonces más deterioro acá. Acá comenzó cuando vino la palma africana que fue el acabamiento, porque comenzaron los ricos a hacer estrago en los ríos, a cogerse el agua ellos, secando las tierras allá. Los ricos acabaron con la Ciénaga Grande, a la Ciénaga se le acabó el oxígeno, porque el oxígeno que daba la Ciénaga era la marea, la pleamar con la bajamar. La pleamar del mar metía por La Barra por arriba, cuando bajaba la mar venía el agua de los ríos ya mezclada con la salada, ya mezclada da la sabia para los manglares. Cuando llovía eso se hacía por lo menos como una vitamina, lo que llaman ahora los agrónomos, como un abono, pero el manglar no necesitaba de eso, el manglar necesitaba era el agua del mar, el agua de los ríos para hacer la salvia. Eso sí lo necesitaban los manglares, por eso es que hoy en día los manglares se están acabando.

Bueno la Ciénaga Grande comenzó a deteriorarse desde que hicieron la carretera de Ciénaga para Barranquilla. Se taparon muchos caños aquí abajo, caño Clarín, caño Los Cocos (que para eso sí, esas explicaciones si quisiera que estuviera Humberto Garizabal que conoce bastante, que si le puede dar una buena explicación, y de pronto gente del Morro). Entonces los terratenientes de allá de Pivijay, Medialuna, de Remolino, Salamina, fueron cogiendo las aguas, las aguas del Magdalena, fueron poniéndoles compuertas, las aguas no las dejaban entrar para acá.

resignificación de la metáfora de la vida, en una comunidad maltratada por la violencia.

CAPÍTULO 3 IMPACTO DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES EN LA VIDA COMUNITARIA EN LA CGSM

3.1 La Resignificación Histórica

Partamos de la idea que los devenires históricos de una comunidad pueden ser remirados para ser repensados, así darles un nuevo significado a los acontecimientos, para entender el presente y mirar hacia el futuro de forma diferente. De hecho, cada proceso de reconstruir el pasado a base de memoria, obtiene modificaciones inconscientes, pues es un viaje en el tiempo desde el presente, hacia un pasado por intentar recordar, en donde median filtros emocionales, espirituales, económicos, en sí, objetivos, subjetivos e intersubjetivos. Esta reconstrucción hacia la sanación requiere, desde los supuestos teóricos de los Lederach, una:

Simultaneidad de la experiencia temporal; de cómo nosotros, como seres humanos construyendo significado alrededor de nuestra respuesta al pasado, presente y futuro, no como un concepto lineal sino como vivido en múltiples realidades que están presentes simultáneamente en las formas que tienen sentido de nuestra vida, nuestro lugar y nuestro propósito, en particular en el contexto del conflicto prolongado (2010, p. 9).

Por ello, debemos recordar, que la propuesta de una resignificación histórica apunta a un objetivo titánico de curación social que cerrará su círculo explicativo en el último apartado de este capítulo.

Tú vas a la costa y ves palo blanco para dentro y tumba, llega al pie de un manglar salado seco, que esta paradito y esta sequito, y vete a la raíz para que vea cómo se le ve la raíz, porque esa agua que queda estancado de agua de lluvia, eso reseca mucho, eso se vuelve como un veneno, ya no se vuelve salvia. Esas aguas que quedan estancadas, eso se pone colorada y cuando llueve, esa agua de los montes se crecen, esa agua sale, sale esa porquería de allá, y sale el veneno que le echan al guineo y cae a la Ciénaga Grande. Viene que el pescado, y como el pescado tiene poco cieno, que no se puede sacudir, cuando él ve esas aguas malas. La Ciénaga ya no tiene oxígeno, pero a raíz de , de esas vainas que le echan a eso. Antes no se veía una avioneta fumigando las fincas, antes todo eso era natural, antes eso era cosa de Dios.

3.1.1 RECUPERACIÓN CRÍTICA DE LA HISTORIA

Esta mirada nos permite concebir la no linealidad de los sucesos como son recordados, por ello, debemos entender a la recuperación crítica de la historia como una herramienta, no solo metodológica, sino terapéutica, y en nuestro caso, desde las artes y el ritual, no lineal. Para ello, Fals Borda dice que ésta nos: "lleva a examinar el desarrollo de las luchas de clases del pasado para rescatar de ellas, con fines actuales aquellos elementos que hubieran sido útiles para la clase trabajadora en sus confrontaciones con la clase dominante" (1978, p. 14-15); que luego se ha sistematizado en estrategias teórico-prácticas para comprender y transformar la sociedad, haciendo historia desde abajo y desde el sur (Torres, 2017). En ésta se conciben a las prácticas artísticas comunitarias (entre otras) como dispositivos activadores de la memoria, para lograr esa re-construcción colectiva de las historias populares (Torres, 2017, p. 125).

De estas mismas maneras de recuperar la memoria se han nutrido las instituciones gubernamentales y no gubernamentales, hasta cierto punto, adaptando estrategias de recolección de datos a objetivos más institucionales, sin preponderancia de lo popular. Creando versiones oficiales de la historia en doble vía, pues, las comunidades también se logran apropiarse de esas adaptaciones que ayudaron a construir en principio, pero que ahora incluyen testimonios de victimarios, periodistas e investigadores. Así, en los informes producidos se da una lucha por la veracidad en las estrategias de extracción y redacción de la información que encuentran un perjuicio en el mismo agente que ha sido

No cuando la masacre, ellos se metieron aquí el 10 como a las 4 de la tarde, se metieron aquí como tres canoas y enseguida encerraron a la gente y los que quedaron por fuera que no pudieron coger, hicieron como tío gato, se fueron enseguida huyendo. En la mañana que amanecieron los muertos, el día que los mataron, que ya se fueron los paracos eso fue..., Todas las casas se fueron enseguida, todo el mundo se fue, y se fueron. Yo salí de aquí a las 5 de la mañana a avisarle a una muchacha que le habían matado al papá y al hermano, estaba en el Retén casada la muchacha. Yo arranqué de aquí solito para allá, llegué a una finca que se llama San Rafael. Ahí encontré unos paisanos que son los que compran la babilla ahí. Yo no conocía a los señores, yo llegué llorando, "hombre, ¿qué le pasa amigo?" - "no, que allá en el pueblo pasó una desgracia. Unos paracos se metieron y mataron un poco de gente, y hay una muchacha en el Retén que le mataron el papá y el hermano, y yo vine a avisarle pero no tengo con que irme". Dijo: "no señor, aguántese ahí", enseguida llamó al muchacho, "coja esa moto y lleve allá a este hombre, allá al Retén, llévelo donde él le diga y lo trae otra vez". Y así fue. El señor me prestó la moto el paisano, llegué donde la muchacha y me la traje. Llegué aquí a las 7 de la noche con este muchacho de allá. Me trajo el muchacho hasta las dos bocas, en la moto. De ahí me vine a pie con la muchacha, atravesamos el río, porque estaba hondo, llegamos allá. Yo todavía no sabía si el primo mío lo habían matado, Enrique Moreno, porque se lo llevaron vivo de aquí. Cuando ya yo vi la muchacha, "no, si a Enrique lo mataron", "¿cómo va

ser?" Y arranqué para allá, esta casita quedó sola aquí. Mi mamá se fue para allá, mi mamá y Julio César y María Luisa que estaban pequeñitos. Yo salí para allá llorando, ahí me quedé, lo vi: le dieron un monazo y le desmocharon esto aquí así. Malditos! Bueno, no vine más a la casa y me quedé allá, me fui para el sepelio, salimos de aquí a las 3 de la madrugada. Ya aquí no había gente por ninguna parte.

asiduamente revictimizado. Lo que encontramos constantemente en los pobladores, es que, a raíz de la estigmatización que les hicieron los victimarios, su relato sobre el conflicto debe iniciar por casi pedir disculpas por dejarse someter a la violencia de los armados insurgentes; en su territorio, en donde el Estado había desaparecido casi por completo, llegaron nuevas formas de control similares a las estatales por su hegemonía en el uso de las armas, aunque de manera itinerante: la guerrilla.

Cuentan, haciendo eco de las versiones oficiales, sobre los pretextos de las vejaciones contra ellos y sus líderes, su desplazamiento forzado y casi destrucción del pueblo; entre ellas, se incluye una venganza por el secuestro de un empresario por parte del ELN; de esta manera, a la comunidad no les queda más que dar explicaciones sobre su cotidianidad. Por ello, es de cuestionar la importancia que se les ha dado a los testimonios paramilitares, que vociferan las causas de estas atrocidades a la colaboración de estas comunidades con la insurgencia. La claridad de esta colaboración quedó impresa en la cotidianidad de las poblaciones, pero lo que se ha demostrado en otros trabajos investigativos de memoria histórica en los territorios que sufrieron estas abatidas, es que justamente, el argumento de la colaboración inició como un pretexto para las violencias, luego vendrían los megaproyectos agroindustriales o mineros. Es decir: las causas principales del despojo de tierras tienen móviles económicos de mayor alcance, pero que requieren aun evidenciarse por completo, esas relaciones financieras y de poder en cada uno de los territorios, ante la opinión pública y académica. Por una razón sencilla: las narrativas locales y regionales se están nutriendo de una

paramilitares se montaron cuando César Gaviria Trujillo le entregó a Uribe, y le dio rienda suelta a los paramilitares. Cuando le mataron el papá a Uribe, pensando él que todos éramos guerrilleros, que estaba aguantando, aguantando. Fue él que los quitó, pero los quitó, porque llegó los Estados Unidos y le arrequeintó el nudo. Pero era que el papá de él, no tenía, yo digo que, no tenía un valor para que estuviera matando la cantidad de pescadores que mató alrededor de la Ciénaga Grande. Él tenía que matar al que le mató a la familia de él. No matar gente inocente, como entraron los paramilitares, a todos los corregimientos que competían a los municipios del Magdalena. Así como llegaron los paramilitares aquí, como a las 4 y media para 5 de la tarde, llegaron 70 tipos armados. ¿Cuántos hombres traían encima cargando, con metralletas, pistolas, y revólver y fusiles? ¿Cuántos tipos traían? ¿Qué podría hacer este corregimiento aquí, que no tenía protección de ley? Porque la misma ley, el mismo gobierno, en ese tiempo, los estaba apoyando. Y si uno, en ese tiempo, iba a pedir auxilio, refuerzo allá, ellos mismos le decían: "el que iba a pedir auxilio o refuerzos y mandaban a matar la gente. Porque el mismo gobierno tenía la culpa de todo eso, por eso se acabaron todos estos pueblos.

De la violencia, las causas fueron... Te voy a decir algo para no negarte y decirte: la guerrilla llegó varias veces aquí. Algo que te digo, tú nos estás tomando datos ahí sobre ese tema, pero era que un grupo de gente de 20 personas que vengan con fusiles con pistolas, con metralletas, ¿qué podría hacer un pueblo, alrededor de la Ciénaga Grande, alejado de la ley, desamparado de la ley, que no tenía cómo defenderse, que podría hacer? No podría hacer nada. Si fue cierto que estuvo la guerrilla aquí, pero no era que vivían aquí, no era que nosotros apoyábamos, ni nadie de nosotros estaba metido en la guerrilla. Lo que pasa es que cuando se montaron los paramilitares, los

historia recortada, de una realidad ficcionada, de un mito que revictimiza consuetudinariamente a estas poblaciones.

Ahora bien, estos proyectos para el caso de la ciénaga se refieren, entre otros, a la palma, al corozo. Sí en alguna época, el uso del agua por parte de los latifundistas bananeros, al canalizar los ríos o por los pesticidas esparcidos en ella, fueron los orígenes de encuentros desafortunados entre trojeros o morreros contra ganaderos y bananeros; desde el año 1999 hasta nuestros días, el cultivo de palma africana para la producción de biocombustibles es lo que ha hecho que los ríos se sequen cada vez más. Los palmeros, río arriba del Aracataca, represan a este para el consumo del líquido por parte de estas platas. La expansión de ellos inició en el 2000 y se afianzó gracias al desplazamiento forzado. De igual manera, desde la otra punta del complejo lagunar, los morreros y buenavisteros, no sólo vigilan el uso y las entradas de aguas frescas por los caños del río Magdalena a las ciénagas, sino que, antes de la violencia, también se dirigían hasta los ríos cortos de la sierra para abastecerse del líquido para el consumo, hacia Bocas de Cataca, por ejemplo.

Esto nos lleva a una cuestión necesaria, y es la que tiene que ver con los autores de la masacre y el territorio. Iniciemos con la premisa comunitaria de que la masacre en El Morro es la continuación de la masacre en Trojas de Cataca. Este al ser un corregimiento palafítico de Pueblo Viejo situado en la punta suroriental de la CGSM, y dada su ubicación estratégica como una de las puertas de entrada de las aguas dulces de la Sierra al complejo lagunar, se convierte en vigía de lo que

Claro que Nueva Venecia se recuperó. El único corregimiento alrededor de la Ciénaga Grande es Bocas de Cataca y todavía está encarcelado. Cataca todavía tiene cárcel, porque todavía no le ha llegado la boleta de libertad. A Cataca para llegarle la boleta de libertad, sabe ¿cuál es la boleta de libertad de Cataca? Que los que están allí, se hubiesen regresado para atrás y hacer nuevo pueblo, para ser más familia, para reubicar el pueblo, revivir el pueblo y engrandecer el pueblo.

De ahí, nosotros después que los sepultamos, como a los 4 días, nos fuimos para Palmira. Aquí el único que quedó fue el viejo mío con un hijo mío. Yo me fui con Jairo, pero después como al año, yo regresé. "Voy para donde el viejo que está solo". Ya había venido gente, pero esto quedó solo, la únicas personas por este barrio que quedó: de la Cruz y el papá mío, y el primo Armando. El primo Armando dormía en el playón, en el monte, porque temía que se le podían meter. Pero ya después que hacen una cosa, ya no se quedaron aquí. Hubo gente hizo destrozos aquí.

le sucede a la ciénaga. Esta población fue de las primeras en denunciar los permisos formales e informales a los latifundistas de la región para realizar desvíos y captaciones de los ríos vertedores de agua dulce; allí encontramos a Corpamag, sea por otorgarlos o por prohibir la limpieza comunitaria ancestral de los caños en el veranillo, o por no realizar acción alguna que contrarreste la situación. De hecho, la masacre sucedió el 11 de febrero del 2000, contemporáneamente al control paramilitar de la zona y a la implementación de los cultivos de palma; tras amenazas, se dio el hecho violento, pero al volver y hasta la actualidad, sigue sucediendo lo mismo: captaciones ilegales de aguas para el corozo y el ganado, pasividad de las autoridades ambientales, amenazas, asesinatos y desplazamientos. Luego de desplazados por toda la Región Caribe, fueron perseguidos hasta ser asesinados o ultrajados.

A estas conexiones de la historia, es lo que rompe la versión oficial; la comunidad pierde esos amarres, los olvida con derecho y con deseo de hacerlo, posiblemente, agenciando una resistencia pacífica también, que es la de sobrevivir, recordando lo que conviene recordar. Allí encontramos esas historias de sobrevivencia contadas por ellos mismos, que nos ayudan a determinar las incongruencias de las versiones univocas. Bajo esta lógica, Boris Berenzon propone que "en la resignificación se trata de dar un testimonio que atiende a un problema ético, que finalmente es algo que atañe a la responsabilidad personal" (2003, p. 11). Nuestra lupa aquí se pone en regresar esa responsabilidad narrativa a los miembros de la comunidad: en un ejercicio de laboratorios de música como un dispositivo activador de la memoria, en donde los participantes compositores y

Bueno, cuando ya yo vi que estaba llegando, el viejo me mandó a decir: "ven mijo vente". Él no se quiso salir de aquí, que si iba a buscar la muerte, mejor que lo mataran aquí, pero que él no salía de su pueblo. Bueno yo regresé con los hijos míos, pero estuvo tremendo. Todavía yo no tenía esta casa, aquí no había nada de esto y la lancha, pasaba recostadita. Cuando llegaron abrieron la canoa, no salía nadie. Ahí lo cogieron. Llegaron, quedaron ahí. Comenzó a darle patadas a esa vaina, como no pudieron abrir la puerta y cogieron, y se metieron por allá. Ya el sobrino mío estaba muerto, fue el primero que mataron. Se fue a llamar el compañero en la madrugada, y cuando estaba llamando al compañero, la lancha se le metió, y a él lo matan por el compañero, porque si el compañero no hace ninguna jugada, no se tira del agua, no lo matan. Claro, porque él le saco los pies de la canoa y los dejó fuera de la canoa, y dicen: "estos son malos". Claro lo arrecostaron y lo mataron. Porque el primero que hubiera sido muerto hubiera sido Catalino; también a ese lo cogieron allá.

no compositores lograron contar sus experiencias emotivas de la violencia y de la resistencia, en procura de esa resignificación. Por ello, asumimos que: "la narración es una red que según el tamaño de los agujeros en la trama retendrá distintos tipos de re/significaciones" (Berenzon, 2003, p. 13); en nuestro caso, el contenido y las temáticas de los relatos inician una posibilidad de reescribir su historia de la violencia y de la paz.

3.1.2 MÚSICA PARA LA RESCRITURA DEL CONFLICTO

La potente relación de la música, como sistema de creación de conocimiento propio, con las memorias del conflicto armado en Colombia puede entenderse ya como una línea de investigación de la construcción de paz y la teoría del conflicto; a falta de una mayor sistematización de estas prácticas. Desde nuestra idea, determinar cómo las narrativas propias, es decir, esos recuerdos y esas anécdotas construyen el conocimiento que la comunidad desea tener de la historia de la violencia; sin imposición. Nuestra propuesta es que los contenidos de esas narrativas, en mayor o menor medida, pueden articularse con las composiciones e improvisaciones del baile de negro y las décimas, hasta del vallenato y de las invocaciones protestantes, que también funcionan en los palafitos. Una episteme propia en la que se convierte la música para lograr resignificaciones de la historia de la comunidad en sí, y no solo del conflicto, en tanto como un punto acontecido que inflexiona el devenir.

A nosotros quieren quitarnos de aquí, y esa es una parte que las personas que quieren quitarnos de aquí desean que esto se acabe. Facilito está! Hay gente que quiere que nosotros eliminemos esto, porque de pronto ya usted está observando, está conociendo, mire lo que hay aquí. Yo no tengo ni un novillito, ni un ternero y qué quiere esta persona, que es dueño de eso (señala a un novillo): "si esta gente se va, nos queda de papaya a nosotros".

¡Pero mucha sinvergüensura! Porque por eso se los decía yo ayer, una sola persona aquí en la comunidad, aquí la comunidad es todos, y si pasa una vaina aquí, tiene que hablar con los compañeros. Esos patios que tú ves tienen dueño. Nosotros todos reconocemos que es de fulanito, pero eso es una comida para el animal que Dios brotó ahí. Esa comida para el animal debe ser para nosotros válida, no es dársela yo a cualquiera a meter ganado aquí. Si yo no tengo aquí terreno, yo siempre lo he dicho, yo aquí para meter una vaca ajena, aquí en el pueblo tengo que hablar con la comunidad; porque yo no tengo finca, la finca es de todos.

En este sentido, discutiendo con los músicos encontramos varias ideas que nos ayudaron a la meta (las conversaciones fueron más de sentido que discursivas); las canciones nutrieron esas propuestas, mientras se dialogaba. Es interesante, por ejemplo, cómo los improvisadores que mencionábamos en el anterior capítulo, siendo tan niños durante la época del desplazamiento, han logrado aprender unas verdades sobre el conflicto muy precisas, escuchando a otros compositores mayores, pero sobre todo al escuchar esas anécdotas y recuerdos de los familiares mayores que lo padecieron directamente. En todas esas tardes de tertulias de pre y post faena pesquera o en las noches de reuniones familiares y amistosas, de reencuentro con el territorio desde las memorias de cada uno, en una nueva tierra. De igual manera, en las noches de baile de negro y Carnaval que los mayores llevaron a los nuevos pueblos y reflexionaron sobre cómo componer e improvisar sobre lo sucedido.

En pueblos como Palmira, Isla del Rosario, Tasajera, Pueblo Viejo o Ciénaga, aunque existía el Carnaval y la música de tambor, las maneras de cantar y contar llegaron desde Cataca, El Morro y Buenavista con nuevos y dolorosos contenidos. Reflexionaron sobre el uso de la música para lo que se venía individualmente y colectivamente. Algunos, desde el respeto por el dolor del prójimo, decidieron cantar con límites de lo acontecido; mientras otros decidieron homenajear a los caídos con décimas y versos para despedirlos en sus tumbas; otros, desde el exilio, versearon la lista de los asesinados a ritmo de vallenato con tambor de baile de negro; otros, al retornar, han pensado que volver a cantar y tocar podría levantar al pueblo en luto; otros, sencillamente, fortalecieron sus lazos familiares,

Tigre de Malibú

*Malibú saco candela
en la esquina de Palenque
Malibú tenía la gracia
de metérsele a la gente*

Tigre Malibú, déjalo pasa (bis)

*Ay, se lo digo yo,
tengo ganas de cantar
Le doy gracias a Guillermo
que nos vino a entrevistar*

Tigre Malibú, ay déjalo pasar (bis)

*Eso te lo digo yo,
y todavía no me he casado,
En el año 2000
y quedamos desplazados*

Tigre Malibú, déjalo pasar (bis)

*Y te lo voy a advertir,
teniendo un dolor de muela
En el año de 2000
fue que vino ese problema*

Tigre Malibú, déjalo pasar (bis)

*Bonito que cantas tú,
te lo digo pa' que sepa
En el año del 2000
fue que hubo esta tragedia*

Tigre Malibú, déjalo pasar (bis)

*Ay, se lo digo yo,
yo todavía no he cantado
en el año de 2000,
yo salí fue desplazado*

Tigre Malibú , déjalo pasar (bis)

*Ay, cuando yo estoy cantando,
se lo digo yo a mi gente
Yo no sé qué ha pasado
que se fue toda mi gente*

Ay, tigre Malibú, déjalo pasar (bis)

*Eso te lo digo yo,
si es que no me equivocado
Después de esa tragedia,
vinieron los soldados*

Ay, tigre Malibú, déjalo pasar (bis)

*Yo sé qué cantas tú,
te lo digo entusiasmado
Porque hasta el gobierno
nos tienen abandonados*

Ay, tigre Malibú, déjalo pasar (bis)

*Eso te lo digo yo,
todavía no he cantado
Después de la tragedia
vivíamos asustados*

Ay, tigre Malibú, déjalo pasar (bis)

*Eso te lo digo yo
es que voy pa' punta blanca
Le doy las gracias a Guillermo
que ha venido de Santa Marta.*

Ay, tigre Malibú, déjalo pasar. (bis)

agrupándose para cantarle a todo con contundencia, crearon su forma de vivir como desplazados; y por último, los habitantes que los han recibido, han abastecido sus deseos de conocer esa música de la ciénaga y sus temáticas, con el intercambio de saberes.

Han sido estrategias de los músicos para que las voces de las víctimas sigan resonando en los nuevos lugares, para que no se sientan perdidas, sin voz y sin ubicación espaciotemporal, cuando las instituciones no las escuchan ni las ubican. Aquí nos detenemos, pues encontramos entonces dos tipos de estrategias: unas de los desplazados retornados y otras de los desplazados sin retorno; que se logran diferenciar. Estos últimos, han mantenido una constante búsqueda de espacios y momentos para sacar y ampliar su voz. 19 años después siguen en esa búsqueda, de pueblo en pueblo, de barrio en barrio, de Carnaval en Carnaval, de picó en picó, observan que cuando han vuelto a sus tierras, ya no encuentran necesariamente ese contenedor que les permita esparcir su voz, por varias razones: se desplazaron tan jóvenes que su cotidianidad de niños no puede coincidir con la de adultos en su tierra. Otros desplazados mayores en cambio, van y vuelven, pues no conciben su vida lejos de los palafitos aunque vivan en tierra firme; 15 días en El Morro, otros 15 días en su casa de la Isla del Rosario, y así, recorriendo los recovecos de la ciénaga.

En otros casos, han intentado continuar con sus ganas de tocar, bailar, cantar y componer, pero el conflicto, como un mal augurio, trajo más secuelas mortales indirectamente relacionadas; contribuyendo a fortalecer los síntomas de trauma

Las 160 familias, por decir algo, estamos aquí como unas 30 y pico familias quedarían 130, están por Palmira, otra parte por Tasajera, otra parte por Ciénaga, otra parte por la Isla de Cataquita, otra parte por Pueblo Viejo, o sea por distintos corregimientos que competen al municipio de Pueblo Viejo.

Él tiene dos hijas acá, entonces él se pasa como tres semanas allá, tres semanas acá, siempre nos visita a nosotros.

Vallenato con tambor de Baile de Negro sobre la masacre de Nueva Venecia - La Noche del Quejido

*El caso que ocurrió en Nueva Venecia,
ha cultivado muchos dolores (bis)
Por la muerte de humildes pescadores,
que quedaron tendidos allá en la iglesia (bis)
Nueva Venecia, pueblo querido,
Ay, qué tristeza pasó contigo
Nueva Venecia, pueblo querido,
Ay, qué tristeza pasó contigo
Mataron a Martín y a toditos,
hermanitos que a vos te componían
También mataron a Armando Mejía,
acabaron así de facilito, (bis)
Ay, Erasmito. Ay, Erasmito. Ay, Erasmito.
que murió a los pocos días (bis)
Diariamente vivo lamentando
la muerte de Armando y la de Jorge Luís (bis)
Ojalá que nunca se me olvide,
para yo seguirlo recordando (bis)
Nueva Venecia, pueblo querido,
Ay, qué tristeza pasó contigo (bis)
En mi pueblo nunca olvidarán,
la tragedia, la noche del quejido(bis)
Por la cruel muerte de Calimán,
(***), Roque y de Darío(bis)
Amigo mío, amigo mío, amigo mío,
que allá en las tumbas están(bis)*

emocional en ellos. Como sucede con la única mujer tamborera y cantadora de baile de negro que nos referenciaron; ella, siendo de Trojas, llegó a sus 20 años, desplazada a la Isla del Rosario, con el resto de su familia, y mientras iba perdiendo familiares cercanos, se le iban perdiendo los recuerdos y los deseos sobre su música. Ella, desde la noción propia de género, determina que las mujeres sienten más cada tragedia, pues al tener que realizar tareas de cuidado, más las apropiadas por ella, como las de la pesca o la manutención; acumulan y acumulan cargas. La fortaleza requerida es impresionante, sobre todo para seguir cumpliendo su antigua tarea que venía heredando de las mujeres mayores: la gestión artística del Carnaval y el Caimán; sumado a la interpretación y composición de las músicas para esos rituales festivos. La Mona Robles, heredera gestora de toda la parafernalia del Carnaval y el Caimán palafíticos, intenta recuperar la alegría de sus músicas y ritos en medio de las tragedias consecuentes de la violencia y el desplazamiento.

La otra tipología de estrategias corresponde entonces a las que han aplicado los que volvieron a sus tierras. En los dos extremos, los músicos reconocidos de Nueva Venecia como los Manga y los Moreno, por ser dinastías familiares de tamboreros y compositores, así como los De La Cruz y los Mejía en Buenavista; en su mayoría lograron retornar, reflexionando sobre el pueblo y la música como bálsamo para las tristezas del conflicto. Desde el momento cuando el padre de Lucho Manga decidiera esperar la muerte en su casa palafítica, y luego hiciera retornar a su hijo y sus nietos herederos de la tradición al pueblo; propusieron que se debía continuar y luchar por salir adelante, aunque fuera a través de la música.

Porque ya usted sabe que cuando uno... porque como el caso que pasó en Cataca todo lo que vivimos, como yo cuando me desplazé de allá. A mí me dio duro, porque yo venía embarazada de la última hija mía, la tuve de seis meses, el susto. Entonces, yo quedé como enferma con todo eso, no podía sentir nada, porque ya yo estaba mal, me quedaron como los nervios... Entonces, todo eso me fueron quitando la idea de todas las cosas. Después aquí llegamos y perdí un hermano, con todo eso, después una hermana. Nosotros nos desplazamos en el 2000, y ella murió en el 2001. Como todo eso, a veces, como son familiares de uno cerca, le va uno perdiendo las ganas, se va entristeciendo.

Bueno en estos años para acá no. Volví a mi pueblo cuando mi hermana tenía un mes de muerta, pero me dio duro, bastante. Cuando yo vi mi pueblo así, lleno de basura, las calles no se veían, eso estaba era perdido. Nos tocó de día, llevar una sobrina del marido mío, acompañarla a la vela. Cuando llegamos allá, encontramos un niño que se estaba ahogando como de la gripa, nos lo trajimos para acá. De ahí no fui más, y ahora en estos días que se fueron a un paseo allá, yo iba, pero no pude ir porque tenía a mi papá enfermo, le cayó una isquemia.

Entre la electricidad del picó y las voces del baile de negro, decidieron recuperar la alegría de un pueblo entristecido, pero resistiendo.

El otro extremo se refiere a los retornados a Trojas y que, se reconocen como músicos aficionados, siendo los únicos que volvieron con unas mínimas aptitudes de interpretación instrumental y lírica. Sólo son tres, mayores, pero en la doble lucha; la de aprender a hacer música y la de resurgir a su pueblo, con sus familias que resisten a irse nuevamente. Es de lo más interesante, porque a pesar de la edad, han aprendido a componer y tocar sin referencia instructiva más que la del pasado; traen todo su bagaje experiencial de lo que hacían los antiguos músicos y no se amilanan para interpretar todo tipo de versos aprendidos, compuestos e improvisados, con variadas temáticas propuestas en el camino. En el baile de negro manifiestan una alegría primigenia, no sólo al tocar y cantar, sino que las pocas bailadoras, que aún se vinculan, demuestran que no se pueden olvidar estas prácticas musicales. Mientras los más niños aprenden haciendo el baile de negro: un potencial incalculable de ecos y resonancias en su propio contenedor.

Así se evidencian las funciones de construcción de la memoria que tienen estas músicas en estos territorios, desde la recuperación, desde la resistencia y desde la reescritura de unas historias del conflicto que siguen narrándose/escribiéndose.

No, porque cuando yo tocaba tambor y tocaba maraca y eso, yo todavía no tenía hijos, yo estaba sola. De pronto uno coge un ramito, coge de una herencia de una parte, como yo, como mi abuelo tocaba tambor. Yo era una persona que cuando él tocaba tambor yo me le pegaba ahí. Yo lo veía como hacía todo el movimiento. Y al tío mío, porque siempre nosotros lo buscábamos: "tío, vamos a hacer un Baile de Negro". Amanecía tomando ron y la gente bailando. Porque ahora hay personas que bailan Baile de Negro, las nuevas personas que vienen como las mujeres, bailan baile de negro. Pero las mejores bailadoras eran las de anteriormente, las viejas que si bailan baile de negro. Ahora no, ahora vienen y brincan y brincan, y hacen y ya, bailó Negro! El Baile de Negro no es así, el Baile de Negro tiene uno que bailar como sea el verso que cante la persona, como usted dice el Negro Fino o el Negro Basto.

Martín(na) Enguayabado(da)

Martín(na) enguayabado(da) (bis)
Yo voy a alejarme del mundo (bis)
Hasta que el mundo me deje,

Martín(na) enguayabado(da) (bis)
Allá arriba no sé a dónde,
mataron a no sé quién. (bis)

Martín(na) enguayabado(da) (bis)
Tuve que salir corriendo,
si no me matan también (bis)

Martín(na) enguayabado(da) (bis)
Por arriba corre el agua,
por debajo piedresitas (bis)

Martín(na) enguayabado(da) (bis)
Ay desde lejos se conoce,
la mujer que es señorita(bis)

Martín(na) enguayabado(da) (bis)
Adiós pueblos de Cataca (bis)

Martín(na) enguayabado(da) (bis)
El día que Lucho muera,
lo recordarán las muchachas (bis)

Martín(na) enguayabado(da) (bis)

3.2 La Resignificación Cultural

Nuestra propuesta de resignificaciones también nos lleva a pensar las prácticas comunitarias como diseñadoras de significados que no pueden estancarse, pero que para ello, deben constatarse como habilitadoras del cambio comunitario. Está claro que la ruptura de la realidad que ha significado la violencia directa, rasgó también procesos de transmisión de conocimientos y de las epistemes propias en sí. Cuando los retornados por ejemplo, dudan de su propia forma de subsistencia, como la pesca, se dan esas rupturas. Cuando los indemnizados reciben cantidades que nunca pensaron ganar y lo gastan sin ningún criterio comunitario, se dan esas rupturas. Cuando la mayoría de los desplazados deciden no volver por seguridad, ya luego, por tener ciertas condiciones infraestructurales que no tendrían en su lugar de origen, se dan esas rupturas. Cuando se tiene energía eléctrica en un poblado que propicia la música discográfica en detrimento de la música instrumental, se dan esas rupturas. En este sentido, traemos a colación la idea de resignificación cultural de Regina Martínez:

Resignificar no implica un cambio cultural o aculturación, sino la adquisición de un conjunto de competencias sociales que amplían el espectro de significaciones posibles de la cultura indígena en el medio urbano y en las regiones rurales en función de los contextos interactivos en los que los migrantes se mueven (2004, p. 100).

Por ello, aunque le llamamos ruptura, no se plantea en un sentido estrictamente negativo, sino como consecuencia plausible de eventos venidos de la cotidianidad misma. Así, desde una perspectiva etnográfica, como nos cuenta Natalia Quiceno: "la guerra es una situación a pesar de la cual la vida sigue. En medio de la guerra,

No, si nosotros duramos un poco de días allá, pero después que vinimos, comenzamos a alegrar al pueblo.

No, en Palmira no, cuando llegamos aquí si comenzamos a tocar. Si yo le dejé los tambores aquí al viejo, a mí nunca me faltó el tambor. Siempre me ha gustado, a veces vienen los amigos y pa' alegrar esta vaina y ya lo tengo ahí.

Si yo lo veía con aquella tristeza, la nostalgia, bueno comenzábamos a cantar y le hacíamos vainas al pueblo. Este pueblo no ha perdido la alegría, este pueblo siempre ha sido alegre. Él puede tener la pesca mala, pero siempre con la alegría.

Bueno, yo sé lo que quiere que nosotros compongamos un verso, y ¿cuándo vamos a tener nosotros ese talento, para cantar? porque yo voy a inventar ese baile de negros:

*"Eso te voy a advertir,
teniendo un dolor de muela,
y en el año de 2000,
fue que vino esta tragedia."*

*...Entonces usted va grabando ahí,
también.*

Salí como estaba allá.

...Pero nosotros no estamos capacitados para estar. Nosotros podemos cantar pero casi versos aprendidos, no somos compositores, no somos improvisadores. Son bastantes, hay que reventar, oyéndole el canto para contestarle igual, no el mismo disco pero que lleve el mismo consonante. Pero entonces, si uno hala por un son y otro por otro son, y ya hasta el tamborero pierde uno.

la gente reinventa, recrea y pone a prueba sus formas de lidiar con las distintas fuerzas" (2016, p. 10); y ésta, cataliza esas prácticas comunitarias en constante transformación y las pone a reaccionar. Por ello, esas reacciones se evidencian en las memorias sobre las características de tales prácticas: la relación con la naturaleza, la lucha por el agua, la pesca, la tradición oral, la música y el Carnaval; la existencia de la guerra implica, no sólo temáticas nuevas en las prácticas líricas, sino que las *pone a prueba*.

3.2.1 MEMORIAS DE UNAS PRÁCTICAS COMUNITARIAS

El lugar en donde los ancestros de los trojeros, morreros y buenavisteros decidieron ubicarse para vivir mejor hace casi dos siglos, fue la ciénaga. Una ciénaga apoteósica al frente del mar de los Caribes; ella recibe en una de sus orillas, al Gran Río y en la otra, converge la Gran Sierra; mientras, la Gran Ciénaga contiene a otras ciénagas más pequeñas entre bosques de islas de manglar; además, caños del Gran Río y ríos de la Gran Sierra que la refrescan. Esto es diversidad en estado puro: especies terrestres, acuáticas y aéreas. Conocer todo esto, es lo único que les ha permitido continuar con vida allí, generación tras generación.

Entendamos que vivir en medio del agua salinizada y oxigenada tiene que ser un desafío constante al futuro de la comunidad, de ahí su extenso y profundo conocimiento sobre la naturaleza, el agua y la pesca. Saberes que van desde la navegación por las ciénagas, en donde han construido una serie de

*Primero murió mi madre,
después mi hermano mayor
También se murió el menor
y también se murió mi padre
Mira que dolor tan grande,
ay yo qué voy a hacer
Se me murió mi mujer,
quedé con los hijos míos.*

*Otro
Ay ayúdame Dios mío,
Dios grande ¿qué voy yo hacer?
Mi padre nunca dispuso,
como un hombre caballero
Solicitar un dinero,
con propósitos de abuso
Y si se presentara un intruso,
con deber y sano pecho.*

*Otro
Yo quedaría satisfecho,
que a mi madre le cobraran
Y esa deuda pagara,
con tal que hubiera al derecho.
Que el corazón me taladre,
estos versos voy a hacer
Por defensa y por deber,
en salvación de mi madre.*

*Otro
Porque hoy que ha muerto mi padre,
cobran lo que no se debe
Y atrevido el que se atreve
las deudas se robaría
Eso es una tontería,
pagar lo que no se debe.
Por cuan hermano mayor,
yo lo voy a regañar.*

*Otro
También me va a perdonar,
si acaso cometo error
Lo mismo Pedro el menor,
además que son compadres
Porque nombran esa madre,
que se haya quieta, haya en la poza
Deben de pensar otra cosa
y no hacer que se muera su padre.*

*Otro
Susana tu eres decente, (bis)
Morena, pero muy bella
como la primera estrella,
que resplandece al oriente
tienes un trato prudente,
que trova a los trovadores
y si sabe que yo he muerto,
lleva corona de flores.*

denominaciones a las diferentes corrientes del viento, según el momento del día y las épocas del año, a partir de las historias sobre ellas. Además, comprenden el impacto de la luna en los niveles de la marea y los movimientos del agua en los ríos y en las ciénagas. De igual manera, conocen las corrientes y temperaturas submarinas y su influencia en las tendencias de las especies acuáticas, así como los ciclos de migración y apareamiento de todas las especies del complejo lagunar. También entienden la importancia de las especies vegetales sobre todo, del manglar, para los ciclos de recuperación de la calidad del agua. En fin, un compendio de conocimientos empíricos sobre su relación con la naturaleza, que determina su sobrevivencia y sus luchas por el agua y la pesca.

De hecho, las diferentes agencias regionales de investigación buscan ese conocimiento en los pobladores, que recuerdan que nunca les regresan nada de lo *sacado*. Por ello que se piensa en la problemática de la CGSM como algo consuetudinario. Desde lo local, sienten la mentira global del neoliberalismo ambientalista: todos somos culpables y todos somos inocentes. Observan a muchos investigadores, ir y volver con muestras y muestras de todo tipo respecto a la CGSM; reciben las reprimendas de los estamentos de control ambiental; y aplican los experimentos socioeconómicos que les traen agencias hermanadas con todas las anteriores. Al final, las condiciones medioambientales, la calidad del agua y su subsistencia de la pesca, solo empeoran; entendiendo que estas tres están amarradas entre sí.

Yo fui hombre que conocí un poco de puntos, pelao, y todavía los retengo, porque tengo una retentiva firme. Estuve en Medialuna siete años, estuve en Buenavista Tierra, conozco, Corral Viejo, a Pivijay, a todos esos puntos los conozco yo. Y tuve una diferencia con el alcalde de Sitio Nuevo, que me dijo que las aguas de Renegado, del caño de Renegado, no llegaban a Ciénaga Grande, le dije: "Usted no conoce a Ciénaga. Le voy a dar un punto. ¿cuál es la ciénaga que baña primero las aguas de Renegado?" Me dijo: "La Aguja, porque esta cerquita, esta como a 10 kilómetros", "me dijo ¿usted lo conoce?". "Ya le voy a dar explicación, las primeras aguas que bañan las aguas de Renegado es la Ciénaga de la Perra, las ciénagas de Buenavista Tierra y ahí coge el larguero de Santa Rita, y ahí coge el larguero de la Iguana, coge el Tapón, coge el Condado, coge al Pantano, llega al Rabón, coge al Agua; la Aguja tiene un cauce que le llaman Mengajito, por ahí cruza uno arriba, a Palenque ¿En donde desemboca Palenque? En Ciénaga Grande, si baja pa' bajo, se mete por Cojo, sale Jobo a Palenque, y si se mete por aquí baja a la Ciénaga de Pajaral, sale por Caño Grande, si baja pa' bajo, sale por la Rinconada, de manera". Me dijo: "Deme un dato del camino de Medialuna". Le dije "si señor se lo doy como es. Usted sale de Cataca, del pueblo de nosotros, llega a Palenque, coge a Jobo, coge a Cojo y ahí coge a Providencia, de Providencia a Tigrera, de Tigrera a la Mata, de la Mata al caño de Congo, de caño de Congo a la Tasita, de la Tasita a los Brujos, de los Brujos a la Parrilla, está Medialuna". Me dice: "compadre usted ha caminado". Le

dije: "Todavía no es nada, unos pescadores que de verdad". Las entidades... esos trabajos de mangles... porque uno si conoce de eso. Yo estuve 5 años en la zona trabajando plantación, yo conozco un poquito de eso. Entonces vienen las entidades por ahí a decimos a nosotros, cuando el principio del desplazamiento: "Ustedes ¿por qué no vuelven a su nuevo origen de sus compañeros?" Respondí: "¿Será que ustedes pegándoles yo un disparo y los hierros, vendrá otra vez?, no viene ¿verdad? Porque temen que yo estoy ahí. El pájaro que tira y lo hieren, ese no vuelve más, así somos nosotros, si así son los pájaros que no mas tiene 3 sentidos, nosotros tenemos 4, pues debemos temerle más a la muerte.

*Principio por Ríofrío,
óiganme vecinos,
se han perdido los caminos,
Hombe, por tanto ver río.*

*Para qué si es un río,
lo conoce el Cataquero.
Río Cataca es una arenero,
porque tengo prontitud.*

*Les voy a hablar de Pancú,
que lo conocí primero,
saliendo con prontitud,
haciendo versos sencillos.*

*Cuando salgo de Pancú,
para la costa de Veranillo,
esos son estribillos
de Mengajo y Mengajito.*

*Yo no tengo verso escrito,
llevo la cosa con calma,
si salgo de Mengajito,
para la costa de Palma.*

Por otro lado, el plástico, como a todos, nos llegó sin términos ni condiciones de uso, y los habitantes pensaron que, como sus propios residuos orgánicos, éste llegaría al mar y sería destruido por la salinización. Pero ya saben que no es así, y buscan soluciones infraestructurales para manejar todos los residuos generados, muchos de los cuales se salen de cualquier tipo de control comunitario; por ejemplo, el uso de bolsas como cubetas de hielo para mantener frío el pescado en las largas jornadas en medio de la nada. Diariamente, cada pescador usa por lo menos un centenar de ellas, y a menos que tengan conciencia ambiental sobre ello, todas van a la ciénaga.

Esta preocupación se recogió en campo, así mismo, como la idea de que los entes de control no educan, solo castigan. Así como hacen al prohibir la limpieza de los caños de agua dulce, para luego contratar a unos cuantos, con suerte, pobladores, para realizarla, haciendo un doble daño (natural y social): fragmentar una tradición comunitaria devenida de un interés general, en donde confluía solidaridad, comida, música, licor; todos pensando en el otro que también pesca y consume agua. Contra eso, los entes de control individualizan las cargas y las ganancias a través de honorarios por caño limpiado a unos cuantos que tampoco hacen completo el trabajo, o no tan completo como lo haría todo un pueblo interesado. De igual manera, les prohíben cortar unos cuantos árboles y ramas para construir sus propias casas, como si no llevaran más de 200 años haciéndolo responsablemente, sin acabar con ellos, mientras reforestan; como si el material pertinente para una casa palafítica se encontrara en alguna supertienda legal de materiales a la cual pudieran tener acceso fácilmente, como sí lo hace la

Aquí en Cataca para que sirva de turismo, el señor alcalde tiene que hacer, hacer una covación grande por aquí, y anular estos chorros, para que esto no se seque. Porque si covan este río y dejan el chorro de allá, y dejan aquel, se seca. Entonces él hace un gasto y los turistas viene por todo esto; esa es la muerte del turismo. Pero si no lo hacen, tendremos que hacer el pueblo allá en la orilla de la Ciénaga. Aquí había gente que vivía del turismo, para sacarlos a pasear. Él llevaba los turistas, y ellos llegaban allá donde estaba uno pescando a preguntar tanto, tanto. Un día me tocó decirles, a un carajo que hablaba como yo, pero: "¿ustedes qué estudiaron? Yo soy nativo aquí, ¿y ustedes qué estudiaron? ¿será que ustedes sabrán más que yo?" Me dio a entender que sabía más que yo. Yo les dije: "¿a qué hora llega el pescado a un cascajo, la mojarra blanca?" Se quedó mirándome así: "El cascajo llega cuando sopla este viento. Dice uno 'viento afuera'. La chuvita, él llega a comer. Lo que pasa es que uno les explica y ustedes van a ganar plata a costillas de nosotros porque van a decir lo que no es, lo que no saben, pero nosotros los estamos enseñando, y ustedes nos enseñan a nosotros". Bueno después se volvió risa la vaina, y es la realidad. Usted aquí no sabe una cosa, pero usted me dice. Y usted de lo que sabe, también me dice algo a mí. Mañana más tarde, me dice esto y esto en tal parte de Santa Marta, porque el estudiante me lo dijo: "Y usted allá también, allá" - dice - "La Ciénaga Grande a tal hora llega la mojarra blanca a comer y el sojo y el pescado y el pescado duerme en tal parte". Pero ya porque yo le dije: "Ya el

pescado, ya desde que son las 4 o 5 de la tarde ya va buscando el dormitorio, va buscando los cascajos. Y cuando la lisa está enhuevada, anda con la cabeza afuera, sale así caminando para ponerse por manchas, para ponerse a poner". Ya eso lo conoce uno. Usted lo estudia, pero eso usted no lo ve, está sabiendo usted menos que yo. Entonces, cuando usted estudió, y una parte que yo le diga entonces usted está coronado. Entonces uno que ya vive aquí, ya sabe uno a qué hora llega el pescado. Este año, hoy estamos en marzo, hoy salgo yo con Candelario para allá y nos tiramos una macha de róbalo en un cascajo. Ya como uno sabe cuáles son los cascajos, el bocachico viene del río Magdalena, cuando ese bocachico se enhuevaba, cogía por aquí, cogía por allá; lo mismo la lisa y la mojarra se empreña aquí y se va a poner al mar. Ya viene grande. Como sabe, las lisitas, esas sardinitas, que llama uno que viene para la Ciénaga Grande aquí. Entonces jeso qué lo van a saber los gringos! Ni usted de pronto, ya que mañana que usted vaya a Santa Marta, ya va a saber.

naturaleza; y si lo tuvieran, los costos de transportarlas desde cualquier ciudad hasta adentro de la ciénaga, contrarrestaría las ganas de seguir viviendo en ella. Estos son simples ejemplos de cómo, el exterior y sus prácticas presionan cada vez más fuerte contra las formas de vivir de estas comunidades. El resultado es lo que va quedando y lo que sufre la CGSM.

La vida por el agua se convierte cada día más en la lucha por el agua. Como hemos comentado, la vigilancia y el cuidado de las fuentes de agua dulce, les ha costado muchas víctimas mortales, amenazas, desapariciones y destierros a estas comunidades. La lucha por el agua es la lucha contra el monocultivo y la ganadería expansiva, contra unos personajes dueños de muchas tierras, fábricas y negocios en toda la región, que ni siquiera viven cerca de allí, en su mayoría, solo reciben sus ganancias a distancia. En detrimento, las comunidades se replantean las maneras de conseguir el agua y la comida. Por un lado, el llamado bongoducto es un dispositivo sumergible y navegable que acumula y filtra en la medida de lo posible, el agua por recoger en los diferentes caños de los ríos cada vez más alejados y sedimentados. Administrar un bongoducto es administrar la distribución del agua para los habitantes de las comunidades, por ello, tiene un costo. Por muchos años, los morreros, los buenavisteros y los pobladores de las orillas de la CGSM iban recurrentemente a la desembocadura del río Aracataca, en donde aún se ubican los trojeros. La sedimentación ya imposibilita la entrada de las lanchas de mediano y alto calado, como un bongoducto, por ello, ya no van hasta allí. Cabe decir, que los pobladores de Trojas nunca ganaron dinero por ello, pues saben que nunca han sido los dueños del río, pero si recuerdan que estas

Corpamag, es el auxilio de los ríos, pero Corpamag es una entidad podrida. Si, si voy a salir por la televisión que salga, pero es una entidad podrida, ¡qué salga por la televisión! Que yo sé que no me van a matar por eso. Pero Corpamag es una entidad podrida. Porque resulta que ellos pasan con su corbata por el centro de la Ciénaga Grande, y como están allá en su oficina con puro aire acondicionado, ellos no tienen nada que ver con la parte baja que es esta. Jódanse quien se quiera joder. Ellos en ganarse el sueldo. Viva Dios, cuando llegan donde los terratenientes, les dicen por nombres quiénes son los reclamantes y los mandan a matar con dos tiros de revolver que valen 10 mil o 12 mil. Y de pronto me pueden mandar a matar a mí, como reclamante de esto que le estoy diciendo o por informante.

Es que la Ciénaga Grande no está dando las toneladas de pescado que daba a diario, ni anual, ni mensual, ni semestral, como lo daba antes. Por qué por el abastecimiento que tenían los ríos, porque los ríos les ponía una fuente de agua para alimentar toda clase de animal marino. Entonces, al mismo tiempo, el mar, Barra Vieja, todas las desembocaduras del mar alimentaban a la Ciénaga Grande con las fuentes salinas. Con la detención de agua que tienen los ocho ríos, aquí la Ciénaga Grande de la parte sur de lo que es de Río Frío para acá, lo que es que va terminando en la boca de Palenque. Los ríos tienen una detención de agua, que no la tenían anteriormente. La Ciénaga Grande vivía. Ella quiere entregarnos, pero ella llora y pide el oxígeno del agua dulce, y está gritando. Es como cuando el niño está llorando y la

mamá no le quiere dar la teta; apenas le mete la teta en la boca él se calla. Así está la Ciénaga Grande, le está pidiendo a los ríos, pero los ríos ¿qué le van a entregar, si no tiene nada que almacenarle? ¿Por qué? porque es que los ríos están secos, ¿Por qué están secos? Por los grandes capitalistas.

En Palmira estaba Napoleón, estaba yo, estaba Moreno, poquita familia Cataquera. Llegó una muchacha, no me acuerdo como se llama y un morenito. Estaba enamorado; y ella cada vez que iba, me decía que le contara la historia de Cataca, le dije: "Vea, Napoleón es más viejo que yo y sabe más que yo, dígame a Napoleón que le explique". A los 5 o 3 días iba otra vez: "Ya yo le dije que Napoleón". Un día me cogieron aburrido, y les dije; "Coge papel y lápiz. Siéntese ahí". Y principié a decirle: "Esto era un pueblo palafito. Nosotros salíamos a pescar el corral a la Ciénaga Grande, éramos 20 y 30 botes. Entonces salíamos así, y cuando íbamos así, tocábamos jobojobo, y veníamos así íbamos cerrando, cerrando; cuando llegábamos así, todos abiertos, todo el mundo tiraba la atarraya. Las mujeres acá, uno tenía una canoa de trabajar uno, y una canoita de hacer mandados las mujeres. Cuando ya llegaba la brisa, uno les avisaba: "Óigame, fulana. Préstame la canoa que ahorita vienen los corrales y yo no le he hecho ni tinto a fulano". Esa gente escribía, y era un libro que iban a hacer, ¿Quién sabe dónde lo tendrán metido?

visitas generaban otras clases de intercambio comercial y fraternal; la falta de esto, le quita cada vez más importancia al pueblo y destruye relaciones cotidianas con otros. Algo parecido sucede con los fresqueros, que son las barcas enormes de transporte de pescado desde estos pequeños pueblos hacia las grandes y medianas ciudades del Caribe colombiano para su distribución y procesamiento. Estas embarcaciones ya no van allá. Tristemente, Trojas de Cataca deja de ser necesaria para los foráneos cercanos.

Lo mismo sucede con la pesca. La práctica ancestral y comunitaria del corral de pesca, se define como una compilación de 20 o 30 botes que se agrupaban para encerrar un amplio espectro de cantidad de peces en ciertas épocas del año y a ciertas medidas de cada especie. Se ponen de acuerdo sobre en qué momento justo lanzar las redes con los mismos diámetros de sus agujeros y en qué posiciones estratégicas. Hacer un buen corral al día, significaba completar el abastecimiento para la venta y consumo propio de pescado por varios días o hasta de una semana. Pero es un trabajo de mucha implicación, concentración y comunicación, de hecho, se podría pensar en que el corral de pesca es una forma de organización social muy precisa, en donde también participan niños y mujeres con funciones heterogéneas a la pesca. Al volver, las relaciones afines se fortalecen entre sus participantes; una comunión pesquera como compañeros del corral. Esto crea comunidad; justo en donde los lazos del llamado tejido social se debilitan, y los agujeros de estas redes comunitarias se agrandan cada vez más. Esta comunión se ubican en las particularidades de una comunidad (llamadas Gemeinschaft en términos de Ferdinand Tönnies) con una solidaridad mecánica,

Si eso ha pasado. Es que Corpamag estuvo aquí el mes pasado, los funcionarios los llevé allí al río de Pancú y les dije que si ellos podían aguantar ese olor que nos estaban fastidiando ahí. E incluso ese día, ese señor gordo que está ahí, se encontró en la guerra de un animal indefenso, como un manatí que lo cogieron ¿por qué? Por la contaminación del agua, ya él no podía, como se dice, sobrevivir la vida, porque la contaminación del agua que tenía el río de Fundación estaba podrida. Entonces salió el manatí, y ellos lo aprovecharon. Es un animal que eso se come, es un animal como una res, pero como es prohibido para Corpamag, para medio ambiente, para Inderena, nosotros lo aprovechamos. Yo comí de ese manatí. Ellos se convencieron y tomaron fotos, iban a mandar por mí, para ir de río en río, para ver. Entonces, lo otro, si nosotros cortamos estos 20 palos para construir este rancho que estamos nosotros metidos, Corpamag nos cae encima. Pero a un capitalista no se lo quita, a un capitalista le da permiso para cortar cuatro mil, cinco mil garrotes, porque los capitalistas les están pagando impuesto a ellos, y le están tirando plata por debajo de la banca rota y nosotros como no tenemos ese capital. Que de pronto, que lo único que podemos tener es la alimentación de la casa, a nosotros nos cogen y nos atropellan.

El corral, eso era que iban 12 botes, se tiraban unos por aquí así, y otros por aquí, así, aquí se quedaba uno, que dice uno, que 'el culo'. Entonces, caminaban más o menos que a la casita aquella, el cuadro. Entonces, iban cerrando y esto acá, eso venían

templando, se reunían allá, y venían así, y hasta donde estaba el culo. "¡Vámonos!" Roa-Roa. Ahí sacaban soco, sacaban mojarra, lisa, cabezón, jurel pequeño, de todo y luego ya estaba la gente con toda, y pa' tras enseguida. Eso era puro corral. Ya eso se acabó, desde que vino el trasmallo. Esta ciénaga tenía aquí sábalos más grande que usted, sabalones grandes que yo los cogí. Cuando vino el trasmallo japonés; eso tiene años. Jureles así eran. Vea, la carita, ese es un pescado fino de mar, eso estaba lleno aquí. El pez espada, eso estaba como el ancho del tanque. Pequeñitos, y eso era millones que uno cogía. Bonitos, los pez espada, el tiburón, el lebranche, el cabezón. Uno iba a lavar un pescado allá y tenía uno que sacar la mano, hacía una pila que salía del agua. Corvinata; eso lo pesaba uno junto con el róbalo, el chivo grande, de 12 kilos, 10 kilos. Eso estaba amontonado entonces había una cantidad. "Que calenteo"; cuando tropezaban ese chivo: "que calenteo; calenteo, calenteo". Enseguida llenaba la canoa, ahí sin mover la canoa, ahí mismo lo pescaban. Tiraban la atarraya, luego el otro, roa-roa, cantidades, mazos de chivo grande; sin moverse. Cantidades. Ya eso se acabó, se acabó la corvinata, se acabó el chivo grande, palometa, tiburón, el jurel se perdió. Se perdieron todos esos pescados. Mucha maldad, ahora más, la boca de la Barra. Cuando uno iba para Ciénaga, los que iban para Buenavista pues, vea lo que iba a hacer usted cuando llegara a la barra. Como el motor se le apagara iba a templar al puente (entonces el puente era de palo), eso corría que eso no tenía perdón de Dios, y la

llamaría el sociólogo francés Emilio Durkheim para diferenciarla de la solidaridad orgánica propia de una sociedad (llamada Gessellschaft por Ferdinand Tönnies) (Durkheim, 1982). Así se evidenció en las reuniones, al realizar el ejercicio sobre cuál es la forma de organización social que podría resistir pacíficamente los embates de los nuevos megaproyectos turísticos, pesqueros, en otros, que atentan contra sus prácticas comunitarias; respondieron: EL CORRAL DE PESCA.

La violencia directa aceleró los procesos de rupturas, pero las violencias estructurales venían rompiendo relaciones y prácticas desde décadas atrás. A estas violencias estructurales las ejemplificamos para el contexto natural y cultural de la CGSM como la construcción de la carretera Santa Marta-Barranquilla, así como los monocultivos y la ganadería expansiva, de igual manera, el abandono estatal en la garantía de derechos, entre otros ejemplos. Estas violencias incrementó la presión demográfica en sus poblados, así como la dificultad para acceder a la comida y el agua. Esta presión lleva a los pobladores a encontrar alternativas auspiciadas por entes foráneos, para optimizar la pesca en detrimento del ciclo vital de las especies, tales como el uso de nuevas y diferentes redes de pesca con diámetros más pequeños en sus orificios, como una dinámica más individualizada que colectiva. Este cambio de las maneras de pescar se empezó a difundir irrestrictamente en las comunidades pesqueras como recurso último y extremo para sobrevivir. Con obvios contradictores, las rupturas en el corral de pesca no se hicieron esperar, al punto actual en que ya hace parte de la añoranza de los mayores. Por ello, recuperar la práctica pesquera responsable y comunitaria como el corral, es indispensable para la vida de la CGSM y sus habitantes.

gente cuando llegaba ahí, y tenían que abrirse porque si los cogía el sábalo los reventaba contra el puente. Hoy no, hoy se pone allá en la Barra y le da por el tobillo, afuera de la playa está seco el terrón. Entonces, son cosas que están perjudicando a la Ciénaga Grande. Lo que es el tubo ese que pasa del gas perjudica. ¿Eso por qué no lo pusieron por el aire? Enterrado para perjudicar más, eso es lo que está acabando con la Ciénaga.

Imagínate te voy a decir algo, el señor te está mostrando esa malla 3 y media, pero nosotros aquí las 20 familias pescamos con esa 3 y media. Durante que, todos los pueblos pescan con la mallita esa. Si nosotros nos vamos a morir de hambre, nos vamos a morir todos. Entonces también tenemos que entrar por eso, porque nosotros con esa malla nos vamos a morir, porque no tenemos el pescado grande que cogemos. Nosotros vamos a cuidar y aquellos van a desbaratar. Entonces, anteriormente le dije yo a gente del Sena, ¿cuántos bancos de ostras tenía la Ciénaga Grande? ¿Usted no sabe? La Ciénaga Grande tenía 457 bancos de ostras. Son 457 bancos de ostras, pero ahora mismo usted no encuentra esos 457 bancos de ostras. ¿Por qué? Porque es que la detención del agua a llegado Loma Barrial, han tapado ciertos bancos de ostras. Otra cosa, Tasajera y Palmira ha destruido lo que es la cama donde duerme el pescado, donde el pescado se recoge en la noche. ¿Por qué? Porque váyase a la Isla y tómese un vaso de ostra, ¿de dónde viene? De la Ciénaga Grande. Unos ingenieros, unos especialistas del Sena cogieron unas conchas y las

almacenaron en un saco. ¿Será que tú me matas con un tiro y yo volveré a vivir? Si a uno lo matan una sola vez, para meterlas allí, para alimentarla Ciénaga Grande, a tirarle esas cáscaras. ¿Qué puede vivir si ya la mataron? Le sacaron la comida que es la que nosotros nos estamos comiendo. Entonces, lo que están allí son las cáscaras, pero ya el pescado no lo abastece, porque eso no es comida para ellos. La destrucción está en toda la costa.

Este pueblo era muy bello, este pueblo cuando estaba completo todo. Aquí venía gente del Morro de Buenavista y nos hacíamos amigos y eso. Y como yo conocía el Morro y a Buenavista desde pelao; bueno, aquí venían y en tiempos de fiesta hacían hasta cinco carpas, ahí en la plaza. Venía gente de Santa Marta, de Barranquilla, de Ciénaga, de Fundación, del Retén, de Mengajo, del Morro, de Buenavista, de todas esas partes venía gente aquí, de Pueblo Viejo. Y el turismo estaba era aquí, ellos no iban ni al Morro, ni a Buenavista, ellos venían era aquí. Esos gringos venían aquí; cogían todo eso y a pasear pelaos y les daban plata, les daban bolitas, les daban de todo y se iban los gringos, y al día siguiente otra vez, tres lanchas de gringos: esto era un pueblo turístico. Bueno y así, y entonces aquí la gente muy buena, servicial uno con el vecino. Si uno no tenía cualquier, cosa, uno iba donde el vecino y le daba. Entonces, había muchas cantidades de pescado y aquí uno no sufría de nada. La pesca, el pescado que usted quisiera comer se lo comía: lebranche, mojarra blanca, chivo grande, corvinata, sábalo, bocachico, bagre, barbul

Por último, la guerra en así, también ahondó en esas rupturas de la confianza en el otro y en los recovecos del complejo lagunar. Decidir con temor a los violentos y recibir restricciones en las rutas de circulación por parte de ellos, modificó también las maneras de pescar y recolectar agua. Por eso se reinventaron las prácticas para poder resistir desde la sobrevivencia. Varios años después, en el marco de las indemnizaciones administrativas, nacieron nuevas rupturas que aun estamos tratando de comprender. Como una violencia también estructural, llegaron dineros a las familias víctimas del conflicto con un mínimo escrutinio sobre su futuro uso. Bajo disposiciones meramente familiares y personales, lo recibido sirvió para decidir entre modificar las maneras de subsistir comunitariamente o ampliar infraestructura habitacional o cumplir con las formas de emancipación espiritual (el evangelio, un picó, el ron, en fin). Y es que la vida ideal del pescador es pausada y tranquila, emancipadora desde el pensamiento y la acción, no desde las riquezas monetarias para su acumulación. Pescar para sobrevivir, no para exceder riquezas, pues el horizonte es la pesca en sí misma.

3.2.2 MÚSICA PARA LA RESISTENCIA COMUNITARIA

La forma de conocer ha implicado gestionar fuerzas y saberes sobre la naturaleza, para acceder al mundo de la ciénaga; estas tienen unas maneras de transmitirse de generación en generación, desde la tradición oral y las prácticas en sí mismas. Aprender la historia y el origen de sus pueblos se hizo oralmente, entre la informalidad de los cuentos de velorio y entre los versados decimeros, por

blanco, todos esos pescados. Pero era un río que estaba excelente. Eso era profundo ese río. Aquí en este pueblo, debajo de las casas estaba el bocachico amontonado, bagre, dorada, de todos los pescados, doncella. Todos esos pescados estaban en todas las casas, porque aquí no había tierra, era con trojas, aquí no había tierra por ninguna parte, era no más un patiecito, y así venía la gente y tramayaba, y hacían plata. Los corrales, no había tramayero mucho sino puro corral: Bote con atarraya. Se iban esos señores, habían cuatro o cinco grupos de pescadores, y cada uno de esos señores, tenían sus casas con sus fresqueras. Fresqueras eran las camas grandes, compraban los pescados esos grandes y los llevaban para Barranquilla. Se iban en la noche dos o tres canoas para Barranquilla, las otras se quedaban comprando y los corrales los iban a comprar los Johnson allá afuera, le compraban el pescado y en la tarde paraban la vela para ir a pescar. ¡Ese poco de velas de lejos se veían bonitas!.

El camino antes era poco: si había un tapón de batata, "El domingo vamos a buscar 40 hombres"; "Yo pongo dos". Íbamos 40, 70, gratis. El vecino se le partía el piso, "Vamos a hacer esta casa rapidito". Una botella de ron y un sancocho, y ya estaba la casa hecha entre todos. Si se enfermaba una persona también era así, "Vamos a hacer una recolecta, porque el compadre no tiene plata". En aquel tiempo.

El agua, aquí venían los botes grandes de Buenavista y del Morro, ellos cogían el agua era aquí. Esos botes eran más hondos que de aquí hacia el suelo. Usted se mete ahí y queda atollado ahí. Botes grandes, y los metían por aquí así, los llenaban ahí cuatro o cinco botes. Entonces llegaban y se fondeaban ahí. Cuando ya venía saliendo el viento se bajaban y salían por todo boca arriba. La boca del río era allá donde se ven esas palomas, de ahí para allá era la Ciénaga Grande, entonces paran ahí y se iban a Buenavista. Todos los días venían a llenar botes ahí.

Ese río se secó, por el corozo, El corozo es el que está acabando con todas esas aguas de todas partes del mundo. Porque ese río no era así, era hondo. No era tan ancho, pero entonces lo explayaron de 80 metros, 90 metros, y ahora creo que lo van a explayar más: este río en vuelta de 3 años no hay agua aquí por ninguna parte. Tendrán que poner agua flotable, porque eso así no aguanta. Ahora tiene agüita porque ajá, y eso que ya viene el invierno. Nosotros el año antepasado eso era tierra pelada, agua pelada. Eso era seco como aquí, hasta allá arriba y habían unos charcos de agua como de aquí a la canoa. Usted se metía hasta la rodilla, esa agua era verde, ahí se orinaban las vacas, los burros, la gente pasaba, ¿y dónde más se iba a bañar uno, sino era ahí? Ahí las mujeres lavaban y esa agua se la tenía uno que tomar, y eso no lo veía la gente. Y las aguas allá, cogidas para los corozos, y nosotros aquí muriéndonos de la sed. Entonces, pues rico es el que tiene la vara para todo.

ejemplo. De igual manera, aprender y enseñar a pescar se dio en la práctica misma, desde niños, después de aprender a caminar, se aprende a bogar y a canaletear, hasta tirar la red en un corral. Pero también aprender a nadar, a resistir el sol, a lograr ver solo con el reflejo de la Luna, a divisar lluvias solo por los vientos y las nubes, a identificar el lugar de desove de cualquier especie marina; a destripar y descamar pescado, a dormir, a cocinar, a tocar y a cantar baile de negro con un calabuco, en sí, a vivir en una canoa; pero también a pensar y estar callado mucho tiempo en medio de la nada, con posible deshidratación e insolación por horas, al punto del ensimismamiento cotidiano; así es la vida anfibia.

Todo esto se aprendió haciéndolo, mientras se escuchaba atentamente. Tradición oral pura. Oralidad en todas sus narrativas sobre las temáticas que ya hemos contado aquí. Por ello, nuestra verificación de los datos recogidos es la oralidad misma. Desde las historias sobre los orígenes del baile de negro hasta las que se refieren a la violencia, involucran un sentido profundo de las *palabras aladas* en donde la música cobra mucha fuerza. Las maneras de cantar y contar involucran esa necesaria oralidad, no sólo para aprender a hacerlo, sino para adquirir y difundir esos conocimientos prácticos de la vida anfibia. Esa epistemología propia que usa a la música como herramienta y también como sistema de construcción de conocimiento para acceder al mundo del aquí y del más allá: de la espiritualidad y de lo que no se puede explicar.

Entonces, antes de la masacre si había mucha agua?
Claro. No le digo que eso era agua, hondo. Usted para pasar para allá en una canoa tenía que pensarlo, la corriente se lo quería llevar.

La otra cosa es que de Tasajera, Palmira, la Isla de Rosario, Pueblo Viejo y Ciénaga, en la orilla de los puertos usted se entierra con los zapatos. Según la bolsa plástica que está ahí en los puertos, porque no cuidan el medio ambiente. Entonces, cuando vienen ciertas entidades, de pronto viene un funcionario como usted, vienen usted a regañarnos a nosotros. Por ejemplo, mire dónde están esas dos botellas. Pero si es que allí en Tasajera, todo cae a la orilla de la ciénaga, porque todo se lo están almacenando a la ciénaga. Ese anden de casa que está a la orilla de puerto; todo eso es así. ¿Por qué han terminado con el puerto de Puerto Nuevo? Por estar abonando el caño, entonces, ¿Quién tiene la culpa? Nosotros, los humanos.

Eso está terminando con toda la cultura anfibia de todos los corregimientos alrededor de la Ciénaga Grande. Y de ahí, imagínate las condiciones del pueblo que ya uno no puede coger la embarcación para trasladarse allá, sino ya uno tiene de todo. Aterrado que está el pueblo, ¿por qué? Porque la sedimentación nos está atropellando, porque no tenemos cómo contar con una fuerza para la canalización del río, para apreciar eso que va pasando allí, que ningún pueblo de aquellos que están alrededor de la Ciénaga Grande lo tienen: el acueducto más grande que hay en todo el Magdalena

es el río de Bocas de Cataca. Que no lo tiene ni Tasajera, no lo tiene Palmira, no lo tiene Nueva Venecia, pero ni lo tiene Buenavista. ¡Qué envidien eso de tener ahí! Pero nosotros que estamos aquí viviendo, estamos con una alegría, pero al mismo tiempo con una tristeza. ¿Por qué? Porque nosotros no tenemos un respaldo para revivir a lo que brotó la naturaleza cuando nosotros abrimos los ojos, que esa era una fuente de agua que fortalecía a todos esos corregimientos que están alrededor de la Ciénaga Grande. Que ellos fueron unos fieles difuntos también, y se acabaron por culpa de la violencia y que adquirieron su modo de vivir por cuenta de ese líquido que está ahí, que pasa aquí por el centro del pueblo, sin pagar un impuesto a los inspectores, sin pedir un permiso a los habitantes de Bocas de Cataca.

Los encerramientos esos son cuentas de todos los terratenientes que se abastecen de este río y le hacen trancas al río para mojar sus cultivos. Porque hasta donde tengo entendido, una mata de palma consume 250 litros a diario. ¿Cuántos millones o cuántos millares de litros de agua no consumirá 300 hectáreas de palma? ¿Cuántas palmas serán que se meterán esas 300 hectáreas? Y después de esas 300 hectáreas, ¿cuántas fincas no habrán más grandes que esas que están consumiendo el río? La detención del agua, que es la que nos está atropellando y la que nos está haciendo secar todo ese líquido que está ahí.

La tradición oral requiere entonces, memoria para recordar y también para olvidar, además, razones, espacios y momentos para contar y para escuchar; todo un contenedor para resonar las narrativas de los pobladores. La música en este sentido, entra en función y excusa, siendo una de varias, pero la principal para nuestra propuesta. Ella también requiere de la tradición oral y su recipiente para expandirse y transmitirse transgeneracionalmente. Obviamente las herramientas para ello reciben fuerzas que las trasgreden, pero que también las pueden potenciar: la energía eléctrica, el picó, los medios de comunicación masiva, las moralidades restrictivas de los armados y las sectas religiosas, pero la amenaza directa es la pérdida de razones, espacios y momentos para que sucedan.

Inicialmente, las músicas locales como prácticas se pueden potencializar para su difusión a través de esas mismas herramientas que pudieran restringirlas. Un ejemplo claro es el uso de tamboreros anteriormente paganos, para ejecutar una especie de guaracha vallenata incipiente; más parecida al baile de negro empero el uso de la caja y la guacharaca, mientras un pastor improvisa plegarias, para difundir la palabra de algún salvador bíblico durante los cultos semanales. No es tan sencillo como se describe. Estas canciones duran casi 10 minutos a una velocidad de unas 162 pulsaciones por minuto, se realiza en un espacio cerrado y de mínima ventilación, con unos amplificadores manejados por aficionados potencializando al máximo sus decibeles, en donde se entonan plegarias basadas en frases que se repiten hasta 20 veces seguidas, por un pastor con voz estridente y gutural, bajo temáticas que se dirigen exclusivamente a cada uno de los feligreses, que hablan sobre el cielo, el pecado, el infierno, el demonio, y

Ciénaga Grande

*Está mi pueblo, como una perla
metida entre las aguas de la ciénaga
y el mar,
es un paraíso donde el forastero que
llega,
se amaña y no se quiere marchar.*

*Ciénaga Grande,
tú que tienes por vecino el inmenso
mar,
que te alimenta, con sus aguas
cristalinas,
para que nunca muera el manglar.*

*Ciénaga Grande, catalogada por todo
el mundo,
como el más grande humedal,
y de las aves, reconocidas
aeropuerto internacional,*

*Con salamanca y tu paisaje,
es imposible ignorar,
que por la noche como una madre,
porque el sol se fue a ocultar,*

*Te tornas triste, pero más tarde
luna radiante, te viene a consolar,
y en la mañana brilla la aurora,
al levantarte para otro día empezar,*

*Ciénaga Grande tu eres muy bella,
y espejo de agua fuente natural (bis).*

*Está mi pueblo, como la raíces de los
manglares
impregnada en una orilla de tu
inmensidad,
adonde tu formes tu flora,
adornan toda tu biodiversidad,*

*Ciénaga Grande, todo el mundo lo
sabe
que eres un tesoro inmenso y que
hay que conservar,*

*todos tus puntos, mina de fuente
inagotable
de Santa Rosa, hasta Pajalal y más
allá.*

*Ciénaga Grande, la brisa sopla y
empieza acariciar,
sus lindas aguas y tus vertientes
chocan con el manglar,
por eso digo que todos juntos,
son tu pulmón natural.*

*Ciénaga Grande tu eres muy bella,
y espejo de agua fuente natural (bis)
Ciénaga Grande, desde lo lejos la
Sierra Nevada te ve como deseando,
que con sus aguas moje su piel.*

*Ciénaga Grande tu eres muy bella,
espejo de agua fuente natural (bis).*

*Y aquí en el 2010, fue la creciente
grande que hubo aquí. Eso hizo daño
por todas partes. Hasta en Bogotá.
Por todas partes. Ahí llegó el agua.
Entonces, esta casa era más
pequeña. Nosotros como podíamos,
hicimos una troja y caminábamos era
agachaditos porque el techo nos
pegaba en la cabeza. Nos
levantábamos a las 5 o 6 de la
mañana para el agua. ¿Usted sabe lo
que es eso? Ahí duramos nosotros 5
meses. Así, con ese son. Aquí no
vino ningún alcalde a hacer nada.
Perdimos todo: el poco de tablas, se
dañaron camas, escaparates, todo se
dañó. La ola invernal que la iban a
pagar y nunca nos llegó ni un peso,
cogieron esa plata esos bandidos, y
así nos han estado engañando toda
la vida.*

demás conceptos metafísicos; mientras el cajero y el guacharaquero tocan cada vez más rápido y con mayor volumen el mismo ritmo, sin improvisaciones instrumentales; los feligreses, celebran moviéndose sin ser un baile, solo se hipersensibilizan para recibir todo eso hasta el desmayo por cansancio o por un estado de conciencia exitosamente alterado por la parafernalia compleja del ritual o por simple presión social.

El tamborero suda y suda mientras mira al cielo entregando su interpretación y recibiendo esas plegarias directamente del Señor. Se puede hablar de estados de trance logrados, con contenido meramente cristiano que da fortaleza a las personas que han padecido la violencia y sus traumas. En estos territorios, donde las violencias de todo tipo se roban la esperanza de los habitantes, estas religiones usan cada vez más, fuerzas extracorpóreas; y la música de tambor, el movimiento, las construcciones improvisadas sin rima de las plegarias, son un vehículo para ello. Este último, fue un ejemplo extremo registrado; en otros momentos de los cultos visitados, la música pasó a ser cantada armónicamente, con construcciones melódicas coherentes y ritmos cadenciosos que invitaban a disfrutar. De igual manera, se convierte en un ritual, en un momento-lugar para la música y su disfrute colectivo: un recipiente primario.

Hasta aquí, vemos cómo la música funciona en varios niveles para la recuperación de razones, espacios y tiempos en que los conocimientos y las técnicas sobre la naturaleza y la espiritualidad encuentren resonancia para la resignificación. Esta requiere pensar a la música de baile de negro, en nuestro caso, como una

Con el poder de la palabra y la
 sangre de Cristo
 Gloria al señor, espíritu de Cristo
 Sigue la música
 Ven, ven, ven ven... espíritu de Cristo
 (bis)
 Apodérate, apodérate, apodérate de
 mí (bis)
 Apodérate, apodérate, apodérate de
 ser (bis)
 Cristo se apodera de todo de mi ser,
 Con toda mi alma yo te alabaré (bis)
 Y yo te alabaré y yo te alabaré(bis)
 Ven, ven, ven espíritu de Dios, (bis)
 Ven ven, ven apodérate de mí (bis)
 Apodérate de todo mi ser (bis)
 Con toda mi alma yo te alabaré, yo te
 alabaré (bis)
 Ese milagro, tócalo, tócalo en esta
 noche, (bis)
 aleluya, aleluya, hermano de Israel
 (bis)
 Él está pasando en medio de la
 multitud
 Aleluya y lo veo, y yo lo creo, santo
 Dios,
 Ahí está el poder de Dios, poder de
 Dios Aleluya (bis)
 Aleluya, aleluya, aleluya, aleluya,
 aleluya (bis) 5 veces
 Poder de Dios Aleluya (bis)
 Aleluya aleluya (bis)
 O sana en la tierra, o sana en las
 alturas, (bis)
 qué lindo el poder de Dios,
 qué lindo cuando se tiene la libertad
 O alelula, aleluya, aleluya aleluya,
 (bis)
 Que los hijos de Jehová, desciendan
 sobre mí (bis)
 Que aquí está el poder de Dios (bis)

Esta Fiesta se Prendió

Y esta fiesta se prendió y nada la
 apagará(bis)

Porque aquí está el fuego, el fuego
 de Jehová(bis)
 Nada nada la apagará, ni la lucha ni
 la prueba(bis)
 Esta fiesta se prendió y nada la
 apagará(bis)
 Porque aquí está el fuego, el fuego
 de Jehová(bis)
 Nada nada la apagará, ni la lucha ni
 la prueba(bis)
 Gloria a Dios Aleluya..... (bis)
 Allá en el cielo azul, yo tengo una
 Morada(bis)
 Aleluya mi salvador, aleluya mi Pinta
 Morada
 Espíritu de Dios, ilumina mi corazón
 (bis)
 Aleluya mi salvador, aleluya mío pinta
 morada (bis)
 Aleluya gloria a Dios señor, porque
 no está en este lugar
 Porque llueve santo señor...
 Gloria a Dios aleluya, o santo santo
 santo 3 veces santo señor
 Si Sigo luchando siempre Cristo
 Jesús está (bis)
 Y de ese amor divino, nada me
 apartará (bis)
 Ni la lucha ni la prueba, ni ninguna
 tentación (bis)
 yYde ese amor divino nada apartará
 (bis)
 Y sigo luchando siempre, Cristo en
 esas vendrá (bis)
 Aleluya gloria a Dios aleluya
 Y de ese amor divino nada apartará
 (bis)
 De ese amor divino nada me
 apartará(bis) (bis)
 Si sigo luchando siempre, Cristo se
 en esas vendrá (bis)
 Y de ese amor divino nada me
 apartará,)bis)
 Ni la lucha ni la prueba ninguna
 tentación(bis)
 Y de ese amor divino nada me
 apartará, (bis)

invitación constante para dar cuenta y rueda a esos recipientes de sanación social.
 El pensamiento ritual es la forma máxima de conocer el mundo, porque éste
 engloba técnicas, saberes y relatos (es Magia, Ciencia y Religión). Lo que sucede
 semanalmente en los cultos protestantes funciona, pero se basa en un ideal
 excluyente y de represión a la carne y al disfrute significativo, inhibe emociones,
 en vez de crear expectativa que genere algún afecto o emoción. Ha funcionado
 porque da esperanzas de una salvación mayor a la terrenal, aunque improbable;
 satisface al desesperanzado por la pobreza, la soledad y el nulo amor
 incondicional. De hecho, se observó que la palabra leída tenía menos efecto que
 la palabra contada y cantada. Es un sistema de creencias más que de
 conocimientos, escrito y reinterpretado por foráneos con cosmogonías diferentes a
 las que supone el vivir en la ciénaga.

Nuestra propuesta es más carnal y terrenal, originaria de los cultos paganos,
 reinventada por otras religiosidades, asumida y apropiada con todos los aportes
 festivos de los calendarios nativos indígenas y de los esclavizados africanos: El
 Carnaval.

La primera salida de campo intensivo en el pueblo de Nueva Venecia, la
 realizamos en las fechas en que el calendario cristiano otorgó al adiós a la carne
 en las Américas y demás territorios: la pre-cuaresma. En esos días, los morreros
 saben que están en carnavales pero no necesitan unos eventos institucionales
 que se los indique. Simplemente, desde la llegada en la lancha el día viernes en la
 mañana, se observa cómo se renuevan y pintan las maderas de las viviendas, se

Paisaje de la Mañana

*El paisaje que estoy mirando,
es el paisaje de la mañana (bis)
Lo miro con la luz de mis ojos,
y lo dibujo en una página (bis)*

*Ahí es donde sale mi canción,
una canción que es muy sencilla
Hecha con todo mi corazón,
para mi morena tan divina (bis).*

*Por eso es que me sale mi canción,
para mi morena tan divina
Por eso es que me sale mi canción
del alma,
hecha del hijo del pueblo de agua.*

*Del año 2000 para acá, fue lo que
masacró, lo que terminó el pueblo,
fue cuando el pueblo se acabó por
asunto de los paramilitares, de la
violencia. Pero de ahí para adelante,
la cultura de nuestro pueblo en los
corregimientos se estaba dando por
terminada.*

*Por eso es que me sale mi canción
sencilla,
para mi morena tan divina
Cuando yo miro las estrellas,
recibo el aroma de la madrugada.*

*Como si mirara mi morena,
cuando tengo cerquita mi prenda
amada (bis)
Por eso es que me sale mi canción
tan bella,
hecha del hijo del pueblo de agua
(bis)*

*Cuando me levanto en la mañana,
abro la ventana y miro el rayo del sol,
Allí comienzo a dibujar rayo de amor,
y el corazoncito de mi prenda amada
(bis)*

*Por eso es que me sale mi canción,
hecha del hijo del pueblo de agua
(bis)*

encienden y estrenan los picós, se embellecen las lanchas, los jóvenes se hacen el corte de moda, las mujeres atiborran los salones de belleza, los tenderos y los dueños de KZs se abastecen de cerveza y anisado de coco; mientras los tamboreros sacan al sol, los tambores que han construido semanas atrás. En la práctica nocturna, durante el viernes, solo se calientan picós y gargantas: la KZ El Mexicano realizó la lectura del Bando a cargo de la Reina del Carnaval, clamando para todo el pueblo por medio de los altavoces, la invitación a participar de las carnestolendas. Esa noche se dio inicio al Carnaval con los tambores de los Manga y los Moreno, a base de baile negro en la KZ.

Durante las jornadas diurnas de la época, estamos los que se recuperan de la resaca, los que continúan sus labores cotidianas, los que se preparan para la noche, pero en medio de todos, están las brujitas. Nos referimos a todos aquellos que se disfrazan y abordan desde sus canoas las casas de las familias, emanando sonidos molestos e injuriosos, buscando someterlos juguetonamente hasta que paguen la multa por estar aburridos en sus casas sin celebrar el carnaval. Son muchos los que se disfrazan, hasta jóvenes que no necesitan de este dinero-multa, a menos que sea para mejorar la noche con bebidas en las KZs. Son vestigios de otros lustros, pues causan nostalgia y aturdimiento al mismo tiempo, pero dan la sensación de que aun se puede gozar cruzando límites de la convivencia durante esta extracotidianidad. A medida que avanzan las noches, la fiesta se complejiza mas. Las KZs reciben más asistentes, las canoas a su alrededor son indicador de ello. Llegan nacidos de otros poblados, pero sobre todo, lugareños que dejaron su pueblo para trabajar o estudiar en otras ciudades

Ya se han perdido. Ya los que hemos quedado con el Son de Negros y la poesía y eso, somos los que tenemos como de 50 para abajo, porque ya los que tienen 15 ya no. Porque yo sí recuerdo que, por ejemplo, mi papá se ponía a beber allá en la casa y llegaban muchos amigos, y se hacía una parranda. Así sin música, ahí en la sala, ahí salían a componer una décima; uno cantaba y el otro le picaba: "¡tú no cantas más que yo!", "¡ni tú!". Y ahí había la piquería. Entre esos, se destacaba el hombre más bueno que existía en la región como para coger fama. "Como fulano canta". El que más canta aquí en la región es Aníbal Suárez; aquí en el Morro por ejemplo. Aníbal el que más boga aquí. Había competencia. Todo era así: el que más cogía pescado, además atarraya, "la canoa de él corre más porque es la que más corre". Esas costumbres se han ido perdiendo. "Ese verso me lo dio él, y ese lo hice yo". Comencé a practicarlo y con ese me gané el premio, aquí comencé también; y fue lo mismo y me han hablado muchas personas que saben, que son mayor que yo, me han hablado. Siempre me ha gustado, pero usted sabe que para acá hay personas que les gusta más bien el vallenato, música picó y eso; no les gusta la tradición de acá.

como Barranquilla, Medellín, Santa Marta o Bogotá. Volver al pueblo y recordar las tradiciones ayuda a la actualización de la fiesta.

Mientras tanto, el baile de negro permaneció un poco ausente en los espacios comunitarios. Sobre esto, mencionábamos arriba, que en el Morro, los tamboreros se agrupan por familias que colectivizan de manera un poco excluyente sus momentos de tocar, aunque no es una decisión racionalizada sobre el vecino. Es decir, en sus casas, cuando tocan y cantan, el baile de negro se combina con la música discográfica de picó, además, de consumir mucho licor; las mujeres son escasas en el lugar y el alicoramamiento festivo puede durar varios días. Esto excluye para el evento la asistencia de otros diferentes, tales como mujeres, niños y personas que no ingieran licor. El espacio funciona para tocar y cantar, muy poco para bailar. De hecho, el Carnaval solo es otra excusa para festejar, pero los momentos de reunión para ellos durante el año bajo esas mismas condiciones, es casi semanal, dependiendo de las ventas de pescado y demás. Estos festejos semiprivados se dan en varias casas con un buen picó y licor, los tambores no serían obligatorios; de esa manera, se podrían hacer recorridos itinerantes de casa en casa, de picó en picó, de KZ en KZ, de billar en billar, viviendo así, la experiencia festiva del Carnaval anfibio.

Por otro lado, las anécdotas narradas sobre la fiesta ilusionan muchísimo más. Los mayores ubicados en los poblados recorridos para el registro etnográfico cuentan cómo eran esos carnavales de antaño. La cantidad de comparsas, de danzas, de tamboreros, de eventos en el calendario precarnavalero, en sí, todas

El Torito

*Ay, cuando el toro brinca y brama,
cuando llega la arena (bis)
Salta el torito a la plaza,
el que lo venga a amansar (bis)
El torito resonante,
tiene boca y sabe hablar (bis)
Nada más te faltan los ojos, (bis)
para ayudarte a llorar (bis)
Bonito él tocando el porro, (bis)
el que lo sabe tocar (bis)
Bonito es tocando el porro, (bis)
el que lo sabe tocar (bis)
Una mañana de invierno,
domingo de carnaval (bis)
El toro fuera de azúcar,
y los cachos de panela (bis)
Si yo fuera garrochero,
cuanta garrocha le diera (bis)*

*Brama, brama, bramador,
brama, si quiere bramar (bis)
Brama, Braba Bramador,
Brama, si quiere bramar
Brama, si quiere bramar (bis)*

*Ya llegó el toro a la plaza, (bis)
tiene ganas de cantar (bis)
Él fue el que grabó la espada,
donde la clavo Sansón (bis)
Catalina se llamaba,
la mujer de Salomón (bis)*

*Los carnavales de Cataca era que se
embarcaba uno en esas canoas. Eran
hasta 3 o 4 canoas llenas de gente
tocando por la calle.*

*... Esa vaina cuando era el último día
de la guerra, se robaban las reinas, el
último día era el Día de la Conquista.*

*En los carnavales cuando ellos salían
ahí a tocar, hacíamos una parranda y
decíamos: "Vamos a poner un baile
de negros".*

*Le voy a decir que nosotros aquí
sacábamos un disfraz de puro
hombre, que sepamos, eso ahí donde
va la palma, eso nunca se pierde, el
hombre guacharaquero, maraquero,
Y lo va acompañando, cada uno
canta, y eso se siente uno.*

*...En el patio, la sala, la gente se
amontonaba, la gente no cabía.*

*El día del Carnaval que sacan las
brujitas, que las hacen en
Barranquilla, pero aquí nosotros las
hacemos mojándonos, salimos a
recoger por ahí, amanecemos por
ahí.*

La Cucaracha

*Ay, Despierta si estás dormido
de este sueño tan profundo
Ay, corre, corre,
despierta si estás dormido
de este sueño tan profundo.*

*Ay corre, corre,
despierta si estas dormido
de este sueño tan profundo
Ay corre, corre, (bis).*

*En la puerta de tu casa,
tengo cadenas de plomo, (bis)
Corre, me pica la cucaracha, corre
(bis)*

*Porque dice que se lleva a ver
Que pica la cucaracha,
pica, pica la cucaracha. (bis)*

*(Es una canción en que se acelera el
ritmo al final, es para las brujitas y
todos deben levantarse a bailar,
como multa.)*

las manifestaciones asociadas a esta práctica que tiene como inicio la fiesta del 20 de enero de San Sebastián y la leyenda del Caimán que se comió a Tomasita. Preparar y sacar un Caimán significa empezar a recolectar por los distintos pueblos cercanos y el propio, dineros para mejorar las decoraciones, vestuarios, tarimas, canoas, en fin, toda la parafernalia requerida. Se lleva la danza a las casas de los otros o a la plaza comunitaria, se hacen rifas casi semanalmente, se crean concursos para elegir la mejor danza, la mejor bailadora, el mejor tamborero, el mejor verso, el mejor Caimán y se elige a la Reina del Carnaval. Esas mujeres encargadas de estos preparativos han ido muriendo en el exilio, vieron como en el año 2000, su último carnaval palafítico en Trojas no se pudo dar por culpa de la masacre que sucedió días antes de las carnestolendas, teniendo todo preparado para estas.

Entre otras manifestaciones del Carnaval, se daban las guerras simuladas por la bandera y los desfiles de comparsas, todo en lanchas; así como la práctica de que el inspector de policía del pueblo entregaba el monopolio de la ley y la fuerza, representado en las llaves de los calabozos, a la familia protectora descendiente de la tradición musical, posiblemente más antigua por sus características histriónicas y denominativas como lo son Los Negros Bastos. Este poder recaía en la familia González Mejía en el Morro, que se distribuyó hacia Trojas y últimamente hacia Pueblo Viejo y Ciénaga, como explicamos en el mito de re-creación con que iniciamos este documento. Bajo el concepto de Negros Bastos se incluyen, obviamente los ritmos, las danzas y las composiciones que hemos descrito con esta denominación, pero además, se habla de la parafernalia y su

Las brujitas es que usted llega allá a la casa de Hippie y le canto a la compañera. Canta uno para ponerle la serenata al amigo para que colabore para el ron. Esa es la costumbre: ya saben que tienen que bajarse de 5.000, 3.000 lo que tenga.

Siempre hemos sacado lo que se llama allá en Barranquilla, le dicen la 'comparsa', y aquí en el pueblo corregimiento de Nueva Venecia-Morro, lo llamamos 'Los Negros Bastos'.

Si yo soy de Los Negros Bastos: la familia González Mejía. Siempre toda la vida hemos sido compatriotas acá del Carnaval del pueblo de Nueva Venecia.

Pues los grandes cantores, tamboreros... Entonces nosotros hemos regresado otra vez a revivir el pueblo, porque fue la cuna de nacimiento de nosotros, y estábamos mal parqueados. Nos sentíamos como mal. Teníamos que pagar como 200 mil pesos mensuales en una casa alquilada. ¿Dónde no me los hacía? Pensamos en revivir el pueblo, y pensamos en que podía venirse más la gente. Por lo contrario, los que vinimos otra parte, se ha ido otra vez.

...Mi papá que fue Negro Basto, dejó un hijo que fue mi persona, Carlos César González Mendoza. Mi padre se llamaba César González Mejía, era el Capitán del pueblo corregimiento de Nueva Venecia, El Morro.

...Lo pasamos bonito, alegres, nosotros sacamos danza acá.

responsabilidad en el Carnaval. Ellos eran la ley de la fiesta. Vigilaban y castigaban a quien no se divertiera o al que incumpliera los mandatos dados en El Bando Carnavaleño, leído por la Reina. Amarraban en un garrocha alta al aburrido hasta que pagara la multa de tiempo y de dinero para continuar. Encerraban en la inspección al que no cumpliera, por ejemplo, tocar o bailar en el grupo en que había estado ensayando en los preparativos, es decir, imponían el orden en el desorden del Carnaval, a través del mundo al revés (ordenaban subir, para bajar, soltar, para amarrar, etc). Si alguien desea ubicar el origen de las músicas que hemos descrito aquí, debe hacer genealogía de esta familia y sus relaciones estéticas de la manifestación de Los Negros Bastos con los migrantes del Canal del Dique y sus palenques en sí, de las huellas de africanía de la práctica y las diásporas palenqueras en estos territorios, por sus similitudes ornamentales con el Son de Negro, originario de esas latitudes. Así como ellos, otras danzas se fueron implantando y reinterpretando en comparsas igualmente de complejas, pero ninguna con la autoridad pragmática de las de Los Negros Bastos.

De igual manera, sucedía en Trojas de Cataca y en Buenavista; la autoridad de la fiesta recaía en los Negros Bastos venidos de esta familia. Ya en Trojas no quedan González Mejía. Estos, luego del desplazamiento, se ubicaron en medio de las orillas de la ciénaga y del mar, justamente son aquellos jóvenes que reconocimos con el sustrato suficiente para difundir y mantener, hasta ahora, el baile de negro. Mientras tanto, en Trojas, algunos habitantes deciden reunirse aún para tocar, cantar y bailar en los días de las carnestolendas. Aquellos pobladores con conocimientos históricos y prácticos de lo que es el Carnaval, lo hacen

*Aeeeh, negro de la banda extraña,
pelea por la bandera,
negro de la banda extraña,
me voy pa' donde mi suegra,
pa' donde María Gonzalo, (bis)
Ay, todos mis cuñados
me hartaron a palo,
Aeeeh, negro de la banda extraña,
pelea por bandera,
negro de la banda extraña.*

Con los mismos nombres. sacaban La Martina. Cada uno decía: "va a salir la Martina en los carnavales"; "El Torito". Y eran 4 danzas: El Torito, Julio Jiménez, 3; La Vida Mía, o sea, 4; ya quedaban los otros. Si, todas las danzas salían con el nombre del canto que hay, y esa es la que registraban el nombre de la danza a los Negros Bastos. La que iba a salir, la nombraban. Ahí donde el difunto Pedro Arroyo, llegaba ahí ponía el letrero, decía: "Esta noche hay ensayo donde Pedro Manjarrez". Todo el mundo que veía el letrero decía: "No nos vamos a perder". Todo el mundo iba y se llenaba eso, el que iba a sacar su danza decía uno: "Bueno, Pedro va a sacar este año" Ya. Y yo era lo mismo, yo ponía letrero, "¡No joda! Lucho Manga va a sacar su danza". Ya todo el mundo sabía cuántas danzas iban a salir. La del Caribe; sí, bonita era. Y Los Turbantes. Aquí el que sacaba más danzas era el difunto Mañe Mejía, y este que murió aquí, Manuelito Camacho, y ya tampoco existe, la tía mía Josefa Arroyo, y mi tía Juanita Manga. ¡Carajo! Ella cuando sentía el tambor, la hacía bailar. Mi tía Modesta cantaba. Ella misma cantaba. Lo mismo era mi mamá; ella cantaba. Y ellas que iban en la danza, y yo iba cantando. Ellas no lo dejaban sufrir a uno solo, ellas reventaban, y el canto de la mujer es lindo. Habían cantadores. La mamá mía cantaba. Yo lo cogí fue por la raza.

resurgir con su deseo de alegrar los corazones de los trojeros. Cuentan, que en el Carnaval del 2019 estuvieron tocando y cantando, recibiendo visitas de otros pueblos que observaban cómo renace esta manifestación, como una apuesta comunitaria.

Volviendo a Nueva Venecia, para el domingo de carnaval, justamente, 11 de febrero del año 2018, durante la mañana divisamos a una lancha enorme que traía con ella un grupo de jóvenes y adultos que tocaban, bailaban y cantaban los ritmos de baile de negro. Estos participantes llegaron al Morro con el objetivo explícito de tocar en las diferentes KZs, billares y casas del pueblo que requirieran sus servicios durante este día en específico. Estaba claro que cobraban por tandas, así lograron financiar el costoso viaje desde la ciudad de Ciénaga hasta allí y el recorrido dentro del pueblo; así, lograr devengar algún excedente para los integrantes, después de cubrir alimentación y alcohol. Recorriendo el pueblo desde la mañana hasta las siete de la noche, en una extenuante jornada de tandas y tandas de canciones que duran hasta nueve minutos de improvisaciones, bailes y toques. Encontramos a adultos mayores con amplia experiencia en la danza, los sones, las temáticas y el verseo, y otros más jóvenes con aprendizajes equilibrados para cantar, bailar y tocar. Todos tienen lazos de consanguinidades lejanas o cercanas, no solo con el grupo, sino con muchos pobladores del Morro. Este grupo definitivamente alegró todo el día de casa en casa, de billar en billar, de KZ en KZ, pero al profundizar en sus orígenes y funciones para la comunidad, nos dimos cuenta de las bases de sus objetivos más implícitos.

Esas danzas tenían... Allá había un tío mío, ese que le digo yo. Era capitán, pero no era capitán como eso que dice uno "Capitán del Ejército". Era capitán, era que llevaban un cáñamo amarrado por la cintura todo embarrado, todo tiznado, y eso llegaban y cogía a la gente, y decían: "Vamos a soltarlo". 'Soltarlo' es 'amarrarlo', y 'amarrarlo' es que ya lo suelte; cuando ya paga. Da ron, da plata. Eso es el que le van a poner ese cáñamo; se mete la mano al bolsillo y saca 5 pesos, 10 pesos, en ese tiempo, 3 pesos. Y ahí iba recogiendo la danza. Eso era como una multa. Todas las danzas tenía su capitán allá; las Capitanas, las Reinas del Carnaval, las Presidentas y así eso bien organizado. Pero eso se acabó. No lo acabaron los picó como dice uno, sino que eso se acabó allá en los pueblos palafíticos. Allá en El Morro, Buenavista y Cataca, se acabó porque todas esas señoras que sacaban esas danzas fueron ya llegando a una edad, como la que tengo yo ahora. Las dificultades que tengo ahora, que tengo 73 años. Yo cuando tenía 20 brincaba en una danza, me tiraba al agua. Esas señoras de ese tiempo atrás fueron falleciendo, murió Susa Gutiérrez, se murió Vicenta Sánchez, murió Susana Mercado, murió la otra, las que se me escapan, murió Julio Gutiérrez. Ese señor ya a esta hora que van a estar vivos, ya tuvieran ciento un más años. Yo era un niño cuando eso, un pelado de 13, 14 años. Bueno eso acabó, de ahí esa tradición, esa gente se dedicaban a eso. Encargaban papel de color a Barranquilla para los gorros, para la

vaina, para el lujo de la salsa. Todos esos señores y mujeres ya de edad fueron falleciendo, se fueron acabando; eso no lo acabaron los picó. Cuando ya esos señores murieron fue que vinieron los picó, entonces la nueva generación ya no hacían carnaval de canción y de canto, porque como ya toda esa gente fue falleciendo: los cantadores, las que le daban el mito a eso, que eso era lo bueno, las bailadoras, la bailadora de la Pava, bailadora de Martina, de La Vida Mía, todas esas señoras se fueron muriendo. Entonces ya no hacían danzas, sino hacían era casetas, minitecas, la nueva juventud ya era con vallenato, porque todavía no había salsa, no había música cubana, había era música de vallenato, Anibal Velásquez, los Corraleros de Majagual que llenaban las casetas, entonces ya eso se quedó atrás.

Estos representantes que venían de la ciudad de Ciénaga, se identificaron como desplazados de la violencia justamente 18 años atrás; nacidos y criados hasta la fecha de la masacre que les cambió la vida en su pueblo palafítico: Bocas de Cataca. Ese 11 de febrero, Domingo de Carnaval, decidieron emotivamente, salir a conmemorar tal suceso con su pueblo hermano, como se llaman entre los pobladores. Homenajando a Nueva Venecia, recordando a sus muertos, relatando la historia, refrescando sus memorias y las de los escuchas a través de sus canciones. Improvisando sobre el desplazamiento forzado, sobre la masacre, sobre las conexiones con El Morro, sobre la situación de la CGSM, sobre su nueva vida y la vida que dejaron atrás, en fin. Este grupo estaba integrado por cantadores y tocadores jóvenes de la familia González Mejía, que se desplazaron de Trojas siendo niños; y además por, la familia del cantador mayor Julio Castro Manga que vive en Ciénaga desde varios años antes de la masacre, aunque víctimas del conflicto por otras circunstancias; de igual manera, bailadoras trojeras jóvenes y mayores, también desplazadas por la violencia desde el año 2000.

De esta manera, vemos cómo el momento-espacio-justificación del Carnaval para la práctica del baile de negro, se puede ir convirtiendo en ese contenedor necesario para la sanación social. Su base, el baile de negro, surge con las voces de los participantes en él, el recipiente necesario para reconstruir las historias de cada uno, entretejiéndose con el resto de los relatos de vida que posibilitan esa resignificación cultural e histórica, descrita hasta este punto del documento.

...El Carnaval ya se ha ido perdiendo. ¿De qué se disfrazaban? De Mono, de Payaso, de Mico. Se empegotaban de barro, un disfraz de Puerco, llegaban así a la sala, tenía que darles uno los 1.000 o 500, para que salieran, porque llegaban y empegotaban todo de barro, y así salían para otra casa, en el mismo son. Este señor, con Toño Guerre, sacaron un disfraz aquí, y se fueron para el barrio aquel, con medio machete clavado en la barriga con un pedazo de tabla, y el otro aquí, y se echaron un poco de color rojo, y cuando brincaron allá donde esa señora, afuera donde los pelaos que cantan, de Cataca, de los Camargo, de los González; cuando esa señora vio esa gente y una muchacha del Morro que: "Vea, Andrés Guerra que va botando sangre" "¡Ay, mi madre! ¡Me mataron! Agarraron esos pelaos por los brazos y reventaron el agua. Esa gente parecía una palmada de puerco llorando, uno tras del otro, esta gente tuvo que gritar: "¡Hey! ¡Vengan para acá, que eso es un disfraz!". ¡Ese disfraz sí metía miedo!

...El disfraz más bueno fue el del mello González. El mello González se disfrazó del Viejo Patrón. ¡Ese hombre si llevaba ropa! Él llegó donde Ercilia, y usted sabe qué ahí había un perro bravo y le salió ese perro a ese hombre, Cuando él se vio maluco, se tiró al agua, y habíamos cuatro hombres y no podíamos embarcarlo del peso de la ropa. ¡Ese hombre si llevaba ropa!

3.3 La Resignificación Psicológica

Hasta aquí hemos mostrado cómo se pueden producir procesos de resignificación histórica y cultural a través de sus músicas en unas comunidades que han sufrido el conflicto armado, bajo unas alternativas de sanación social que terminaremos de explicar en adelante, con la resignificación psicológica plausible, a través de lo que llaman los Lederach "*una teoría auditiva del cambio social*" (2010, p. 224).

La resignificación psicológica pertenece a los objetivos de la terapia utilizados por la psicología en contextos clínicos de curación; haciendo esta salvedad, nuestro interés se refiere a registrar la posibilidad de que estos mecanismos se den empíricamente y a través de las músicas en las comunidades afectadas por la violencia y el trauma. Para ello, desde un proceso personal, el colectivo potenciará cualquier forma de curación social, pues:

El proceso de resignificación de la experiencia ocurre en un contexto con otros, que da o no apoyo y validación a la propia experiencia y de esta manera favorece o dificulta la superación. La superación no es fruto solamente de un posicionamiento subjetivo ante la experiencia traumática o de recursos previos en el individuo, sino fruto de un largo proceso de resignificación personal que implica cambios en la visión de sí mismo, las experiencias vitales y los otros (Capella & Gutiérrez, 2014, p. 101)

Por ello, debemos destacar que en la documentación revisada encontramos "*que la palabra persona tiene una conexión con el latín sonare (...) para ser una persona, se representa un recipiente que recibe y retiene las vibraciones que componen el sonido*" (Guzmán citado por Lederach & Lederach, 2010, p. 200). Esto implica una voz y una terapia personal. A lo largo de la investigación

Esos son versos que le salen de la mente, le cantan a todo, le cantan a la pesca, le cantan a diferentes cosas.

...Hay un tema: que la Bienestarina, que si le hacía daño o que si no le hacía daño. Son cosas que se la intenta uno.

...Que la fiebre amarilla, también cogían ese tema de la fiebre amarilla.

...Como el tema de Bonita es la Vida Mía, eso es un tema larguísimo, eso amanece-anochece en el mismo son.

...Ahí el que tiene mente y memoria improvisa rápido.

Como Tío Humberto. Fue que hicieron un homenaje a un señor que se llamaba Pedro Pacheco, que él fue. Pero yo no fui allá al cementerio, él sí le improvisó a ese señor. Cómo lo habían matado, si era buena persona, cómo lo trataban en el pueblo, todos esos versos se los hizo él.

...Con Baile de Negros. Eso fue un homenaje que le hicieron a él, porque a él también le gustaba eso, y eso también se lo hicieron en el cementerio, Tío Humberto. Lo mataron el 11 a las 5 de la madrugada. Mataron a todos los que tenían ahí en la oficina; y a él fue que lo buscaron para hacerle el homenaje.

Los hermanos míos cantan también, pero no igual a mí, ellos piensan más. Yo no. Alguien va pasando por ahí, le hacen un verso a una mujer y ya está.

No, como en una parranda, le cantamos a la parranda, y ahí unos versos aprendidos, que le cantaba al pajarito, unos versos que sabía mi papá, que eran aprendidos; que había una palomita y le cantaba, si estaba en el nido le decía que por qué dejó el nido

registramos entre canciones y testimonios, unas maneras de contar lo acontecido y unas maneras de asumirlo. Desde canciones que recuerdan a cada víctima de homicidio hasta la autoría de las vejaciones, pasando por las causas estructurales de la violencia directa hacia la destrucción y la deconstrucción de las vidas de los sobrevivientes y los pueblos en dónde aconteció. Para construir este extenso temario, los cantadores tuvieron que pasar posiblemente por un proceso de pensamiento y reflexión que llevó a la composición y/o a la improvisación in situ; además, de observar, de escuchar, de recordar y de conversar, sobre lo acontecido.

La búsqueda de esa voz propia que resuena en ecos con otras voces y que pueda ser escuchada desde el relato traumático para el manejo, primero personal y luego colectivo, es lo que hemos venido a mostrar en los siguientes apartes.

3.3.1 EL RELATO MUSICAL, LA TERAPIA PERSONAL Y EL MANEJO DEL TRAUMA

Al ser preguntados por el proceso de inspiración y construcción de sus músicas, los cantadores solo responden que eso sale del alma; que viene desde adentro y se mueve hacia afuera, desde el interior profundo hacia el exterior ampliado, desde una voz personal a unas paredes y a unos oídos que retornan con ecos el mensaje y el sonido. Sale de la sangre propia y vibra en los huesos de los otros. Pero para ello, inicialmente se da un viaje de curación personal que pasaremos a explicar aquí.

No, uno se inspira. Por lo menos, por las cosas que van pasado. Hay cosas que pasan, pero no puede poner un verso, porque de pronto... Pero hay cosas que sí. Por lo menos, como el desplazamiento de Cataca, yo le hice, por lo menos para recordarlo:

Está convertido en hoja, mírenlo como ha quedado.

(porque esta convertido en hojas, en matas, en yerbas)

Ya no se miran las trojas donde tendían el pescado.

(porque eso eran trojas grandes donde se tendía el pescado. Eso ya no hay trojas donde tendían el pescado).

Cataca pueblo bonito, nunca te puedo olvidar, donde yo aprendí a pescar y a nadar en el río, chiquito.

*Yo me fui pa' Barranquilla, pa' los lados de la Maya (bis)
Y me atropelló una moto
y se me partió la chapa(bis)*

*Ay, el muerto vivo no vuelve más,
allá en Venecia lo van a buscar
Ay, el muerto vivo ya volvió,
en Venecia resucitó.*

*Y se me asomó la muerte,
en Buenavista y Venecia (bis)
Y todos mis familiares,
me lloraban con tristeza (bis)*

*Ay, el muerto vivo, no vuelve más,
en Buenavista lo van a buscar
Ay, el muerto vivo ya volvió,
en Venecia resucitó (bis).*

*Bonita es la vida mía,
tan bonita que es mi vida,
Bonita es la vida mía,
cuando yo estoy cantando.*

En la literatura sobre musicoterapia encontramos acercamientos muy interesantes entre la terapia y el arte de la música, que van desde la estimulación directa de las glándulas generadoras de hormonas de la felicidad, hasta la creación de empatía entre agentes a través del ritmo y la vibración que emanan los sonidos, pasando por la improvisación sonora y la puesta en escena de los sucesos traumáticos, hasta llegar a la remusicalización del traumatizado desde la melodía y la armonía. El desafío sigue siendo la sistematización de los procedimientos y los protocolos precisos por tipología de pacientes, eventos y contextos. Allí, nuestra exploración, parte de un hecho, y es que la misma terapia de las artes se encuentra en una continua indagación en campos disciplinarios más ampliados, que la llevan a contextos epistemológicos propios de comunidades no occidentales con bagajes de procedimiento más rituales, musicales y poéticos. Las terapias de las artes encuentran asidero en la posibilidad de contrastar y sistematizar aquellos paradigmas propios de conocimiento, de sanación y de gestión del conflicto, con potencial de replicabilidad en nuestras propias ciencias y artes.

Como definición para la terapia de las artes, nos referiremos a la noción de la British Association Of Art Therapists, que lo explica de la siguiente manera, según Thusnelda Covarrubias:

Como una forma de psicoterapia que usa el medio artístico como su forma primaria de comunicación. Los clientes que son derivados a Arte Terapia no necesitan experiencia previa o formación en arte, el arte terapeuta no está llevado a hacer diagnóstico o asesoría estética de la imagen del paciente. En definitiva se busca capacitar al cliente a efectuar cambios y crecimientos en un nivel personal a través del uso de materiales artísticos en un entorno protegido y facilitador (2006, p. 2).

A la vejez

*Los años se van pasando, (bis)
y nadie los va moviendo
Pero cuando uno está enfermo,
ellos se van desarrollando
No se mañana o cuando,
yo se lo voy a saber
Si al derecho o si al revés,
sin haber ningún extraño
Y uno siente los años,
cuando llega la vejez.*

*Que caso tan doliente (bis)
el que ha pasado en Venecia
Tres perdieron la cabeza,
por causa de un accidente
Ponga cuidado el oyente,
lo que le vengo a cantar
Que esto si fue popular,
verdad que el caso si fue serio
Se fueron al cementerio
y uno está en el hospital.
Tu madre Tomasa estaba,
asentada en un sofá
Y le fueron a avisar,
que el ñoño se accidentaba
Ella un grito pegaba,
a la par de su marido
Pongan cuidado el oído,
verdad que si es suerte
Que entre la vida y la muerte,
se hallaba su hijo querido.*

*Es que ya le voy a decir la realidad
Guillermo. Usted sabe que para todo
se necesita palanca, ayuda. Si usted
quiere que nosotros revivamos los
carnavales de la antigua, podemos
hacerlo. Usted viene cada ratico, nos
viene a visitar y a molestarnos de que
vamos a tocar y nos
comprometemos. Ahí hay un patio
que yo lo consigo para hacer como
una especie de KZ, de una
enramada. Aquí está una planta y
está un picosito. Nosotros los
sábados enganchamos para allá, a
ensayar y a meternos la cervecita, y:
"Bueno, pon ahí tres discos", pin,
pan, pin, pan, "¡Apaga esa vaina! ¡A
bailar negros!". Pone otros tres
discos. Ya la gente por ahí, la gente
en Cataca se alegra. Pero mientras
estemos así: Dorita prende aquí, yo
no voy; si yo pongo un tambor allá,
Dorita no va. Porque estamos
desatinados, pero así,
organizándonos nosotros sí. En esa
gente es que podemos recordar los
tiempos pasados de los carnavales.
Yo tengo mi tamborcito ahí, pero
usted tiene que traernos un
tamborcito a nosotros.*

*...Se distrae uno, se le va la mente,
los pensamientos.*

Esto significa que los protocolos de procedimiento se encuentran en un constante fortalecimiento según las terapias contrastadas, empero, se debe reconocer que justamente en estas formas de pensarse la salud mental, necesariamente, no se da aquella linealidad de fases, metas e índices por comprobar y cumplir que si proponen nuestras ciencias y sus formulismos. Este tipo de terapias se caracterizan por utilizar un tipo de lenguaje no verbal, que es:

Una forma de interacción silenciosa, espontánea, sincera y sin rodeos. Ilustra la verdad de las palabras pronunciadas al ser todos nuestros gestos un reflejo instintivo de nuestras reacciones que componen nuestra actitud mediante el envío de mensajes corporales continuos. De esta manera, nuestra envoltura carnal desvela con transparencia nuestras verdaderas pulsiones, emociones y sentimientos. Resulta que varios de nuestros gestos constituyen una forma de declaración silenciosa que tiene por objeto dar a conocer nuestras verdaderas intenciones a través de nuestras actitudes (Cabana, citado por Rodríguez y Hernández, 2010, p. 6).

Por ello, las terapias de las artes incluyen expresiones direccionadas hacia la creatividad, para no excluir formas comunicativas que pierden fortaleza frente a las generalmente priorizadas (oralidad y escritura); en donde se expresa el mundo interno desde la metáfora musical y/o artística. Esto lo hace en cuatro niveles: el intrapersonal, el interpersonal, la diada y el grupal (Karkou & Sanderson, 2006). Mientras, los avances en el caso de la curación social desde la sonoridad, se dan en una circularidad llena de repeticiones y con direccionalidades como adentrarse y profundizarse en uno mismo.

Primeramente debemos traer a colación que hemos interactuado con individuos que tienen traumas muy precisos y que posiblemente compartan con el grupo familiar y comunitario, en un contexto no-clínico de sanación. Solamente daremos

Recordar lo pasado, aunque ya no deseáramos recordarlo, pero esa es la verdad, lo que están cantando, lo que pasó.

Bueno, la verdad es que ahora sí, ya muy pocas cosas me acuerdo. Tantas cosas que le pasan a uno. Uno de mujer de pronto pierde el pensamiento más que el hombre, porque de pronto uno piensa más cosas que le han pasado en la vida. Como a mí. Por lo menos, yo he perdido dos hermanos, tengo a mi papá enfermo; por lo menos la mente mía no la tengo igual.

Usted ha ido olvidando los versos?

Claro, con tanta cosa, ahora tiene un año que el hijo mío se accidentó, le amputaron una pierna. Usted sabe que uno tiene muchas cosas en la cabeza, todo eso le va... Yo por ejemplo, con lo del hijo mío, ya la mente no la tengo igual, porque él se accidentó, casi que se muere, le amputaron una pierna, y todo eso me acompaña. A veces tengo momentos alegres, pero momentos que me entristece; porque de ver mi hijo como está, tiene 19 años. Entonces, son cosas que a uno le va pasando. ...Ahora mi papá enfermo.

No, los carnavales en Cataca eran buenísimos. Eso era, nosotros durábamos cuatro días parrandeando y aparte de cinco días, el último día que nos daban a nosotros. Que yo bailé también caimán y todo eso, y hubo una señora que siempre le gustaba hacer eso, era Olga Torres. Graciela Manga le gustaba siempre hacer KZ y nos invitaba a nosotras. Nos decía: "bueno, ustedes son las bailadoras. Vamos a hacer esto y esto, Vamos para El Morro." Llevábamos el caimán, llevábamos las danzas y recogíamos plata, y ahí, teníamos un fondo para hacer los vestidos, para hacer la comida y todo eso. Ya el último día de Carnaval, nos regalaban 20 canastas de cerveza; ese era el último día. Nosotros pendientes que nos tocaba sacar la plata y todo eso. Eso lo hacía la señora Olga Torres, pero los carnavales en Cataca eran buenísimos, uno allá amanecía y anocheecía, iba y bailaba. Usted no veía a nadie con problema de que cuchillo, que con machete; los carnavales eran bacanos en Cataca.

cuenta de los procesos de curación con base a la creación musical que puedan suceder, exclusivamente en estos espacios. Para ello, debemos recurrir al concepto del trauma de Caruth que cita Sutton & De Backer como una "*historia de una herida que grita, que se dirige a nosotros en el intento de contarnos una realidad que de otro modo no estaría disponible*" (2009, p. 76), con un sustrato indescriptible de lo que sucedió. En las emociones basadas en los recuerdos del trauma, las personas responden de manera que puede parecer ilógica y sin razón aparente, pues son memorias construidas diferentemente, para ello se habla de dos tipos de memoria:

La memoria explícita [o declarativa] [que es de cosas, eventos, actividades cotidianas y experiencias que deben aprenderse a medida que pasa el tiempo] y, en contraste, recuerdos implícitos [o no declarativos] [que son de amenazas y peligros, placer y dolor, gratificaciones, y son en gran parte automáticos e incorporados] (Swallow, 2002, p. 48-49).

Es necesario que esta diferenciación esté clara y definida para que se pueda determinar cuáles recuerdos explícitos se deben desacondicionar y cuáles se deberán reincorporar mediante la resignificación de ellos, pues se debe aceptar que los recuerdos implícitos surgirán de vez en cuando. En este sentido, se asume a las repeticiones de los recuerdos del trauma como compulsiones para sanar, como ese grito por curarse en medio de una narrativa incoherente de sucesos sin sentido que no han sido asimilados; por ello se dice que "*los eventos traumáticos siempre se repiten para tratar de formar una historia y una narración coherente con la que dar forma a lo que no se puede asimilar o comprender*" (Sutton & De Backer, 2009, p. 76).

En los carnavales, hasta el año que nosotros nos desplazamos fue que existieron los carnavales en Cartaca, porque los paracos se metieron el 10 de febrero como a las 5 de la tarde, y el 10 para amanecer 11 de febrero fue que se perdieron los carnavales. Porque los carnavales cayeron 4 de marzo, o sea que la reina no la pudieron coronar, nada más lo que hicieron fue bailar el caimán el 20 de enero y esa cosa. Porque en febrero ya estaban hechos, Olga Torres, Graciela, toda esa gente hacia las KZs, todo eso estaba armado, pero no pudieron hacer nada, porque se metieron eso.

Todas las tradiciones aquí se han perdido, aquí hemos quedado en la miseria, aquí no nos alegramos, aquí salen los muchachitos para otra parte, todo eso se ha perdido aquí. ¿Por qué? Por poca comunidad, y como le estoy diciendo el tejido social, aquí está: si Lolo prende un picó, "no, yo no voy para donde Lolo". Tenemos como un desapego nosotros mismos. A mí me gusta decir la verdad.

...Aquí le digo que el tejido social, esto está malo.

No, ya le voy a decir, lo que le puedo decir yo, la recuperación del baile de negros es que en los carnavales son marzo verdad, en enero se principian las danzas. Hacer uno el Carnaval como era antes, para que venga la gente, tomen fotos, la alegría de antes, creo que esa es la recuperación.

Ya este año enganchamos a tocar y vino gente de aquí en moto, vinieron como cuatro noches, pero entonces me decepcioné de ellos. Iban hasta matar un carnero, para que fuéramos Sábado de Carnaval. Entonces vino mujeres, una juventud, unos viejos: ¡ni cantaron! ¡ni bailaron! ¡ni porque le hacíamos Baile de Negros! Yo dije: "Bueno, muchachos, yo les voy a decir la verdad, si van a matar el carnero, cómanselo ustedes, porque aquí tambor no va, ni yo tampoco, porque ustedes han venido aquí sin gracia. Me imagino ustedes allá en su pueblo será peor". Y no mataron el carnero.

Además, existe una base biológica para entender la respuesta del cerebro al trauma, en donde este tipo de recuerdos se originan en el hipocampo que se encuentra al fondo del lóbulo temporal, así como lo hacen las singularidades sensoriales y experiencias integradas en la memoria de largo plazo (Swallow, 2002, p. 47). Desde allí se desarrollan y se expresan, crean una disposición celular que MacLean llama "teclado emocional" (Swallow, 2002, p. 47), pues se da cuando los activadores venidos del mundo sensorial estimulan a las células del hipocampo; sobre este teclado emocional, dice LeDoux, citado por Swallow que "las melodías que se tocan son emociones" (2002, p. 47).

De igual manera, las emociones emanadas del trauma lesionan la amígdala que segrega hormonas que permiten el reacondicionamiento mental; también sucede con las estructuras límbicas del cerebro que contienen receptores opiáceos específicos necesarios para fortalecer y restablecer las funciones de la memoria y de las emociones tales como: la oxitocina, la adrenocorticotropina, la serotonina, la noradrenalina, la dopamina y los neuropéptidos. *La música permite la estimulación de la producción neuronal de estas hormonas y la liberación de endorfinas y sustancias similares como acción terapéutica específica que actúan de la misma forma que las drogas exógenas* (Swallow, 2002, pps. 48-51).

Con esta base neurológica, podemos pasar a comprender qué sucede con las repercusiones del trauma a nivel expresivo. Encontramos que *el sentido de victimización está asociado con la dependencia, el silencio y la impotencia* (Smyth, 2002, p. 76), pues:

Uno se arma el carnaval, dice este año vamos a festejar el carnaval aquí en una KZ, hacen reinado, todos los sábados hay verbena, bailes, van a poner la entrada a 5.000 pesos, eso hacen un fondo para el Carnaval, para hacerle la gracia al Carnaval.

Entonces ahora que va a venir usted busque un tambor en Santa Marta en alguna parte. Ya usted vio el mío.

La importancia que tiene el tambor es esta, que ningún Carnaval, sin tambor, no sirve.

Pero ante todo hace falta el tambor. Si usted viene, bueno la Reina es la hija de Bel, Diana está allá en el trono, y llegó Guillermo quiere bailar con la reina, la baja del trono, Guillermo tiene que pagar \$20.000 porque bajó la Reina de allá donde estaba.

La violencia destruye la voz, la pertenencia y el lugar. Estos elementos contienen importantes referencias metafóricas específicas, espaciales y sonoras, particularmente en el uso común de la voz como una forma de representar la búsqueda de significado internamente y la reconexión significativa externamente (Lederach & Lederach, 2010, p. 202).

Por ello, se requiere un papel activo de la persona victimizada, que empodere su propio proceso de curación, que pase de ese silencio, de esa dependencia y de esa impotencia a improvisar: a cantar, a bailar, a tocar y a contar. Pero para esto, debe encontrar la voz interior propia, como una metáfora sonora que representa el poder y la cercanía, que se hace lugar común en el uso de la música del baile de negro. *Una búsqueda hacia la reubicación y el tacto de la voz y el sentido del yo* (Lederach & Lederach, 2010, p. 200).

En el terreno, evidenciamos esta posibilidad al descubrir actores antiguos que le cantaron a sus propias realidades, de manera compositiva e improvisadora, al recordar un accidente que lo alejó de su familia y del pueblo al suceder en la gran ciudad, o al notificar al pueblo sobre el dolor de la familia por un suceso trágico en que varios de sus miembros perecieron, o al ir al cementerio a componerle versos de baile de negro y décimas en forma de homenaje a uno de los líderes de Cataca que cayó aquel febrero del 2000; pero también, registramos a los cantadores nuevos al escribir sonos vallenatos sobre los pobladores de Nueva Venecia y Buenavista asesinados en noviembre del 2000, o al improvisar versos sobre los actores de la masacre, o al denunciar el estado actual de la ciénaga y el río, pero también, al anunciar ante todos, recurrentemente, que venimos con la paz y que bonita es la vida mía.

Un periquillo de un perro, ya se ganaba es un premio. Y yo creo que la tradición esa no la vi nunca jamás. La tradición eran del Caimán, bailar cumbia, eso era lo que yo veía antes, cuando yo abrí los ojos. Pero yo no veía eso, porque ya se está perdiendo, y ahora es con puro pito y unas timbas para allí y para acá, y eso no lleva ni son, ni lleva nada. Y entonces, con el tambor y la maraca y con el que está cantando, eso va bien, eso es una tradición. "¡Que eso viene ya vieja!, que eso está ahí", pero eso que están haciendo es unas cosas nuevas, que están adaptando cosas nuevas, que no eran las tradiciones viejas. Con todo eso, se está perdiendo la tradición del pueblo y la de acá también. Porque los caimanes de Ciénaga los hacen. Pero yo vi una vez en Ciénaga, y con dos Caimanes bailaban, hay como diez comparsas, y de las diez comparsas bailan con el mismo Caimán. Y yo digo que no puede ser así, porque cuando nosotros sacábamos allá, cada comparsa que iba, si yo me inscribía yo tenía que hacer mi Caimán. Si se inscribían dos o tres personas, tenían que hacer su caimán. La vez que me tocó a mí, me tocó fue con los Manga. Ellos hicieron un caimán, yo hice uno, y quién fue la otra, La Negra, también tenía otro. Ella era la primera que hacía El Caimán, después Olga Torres, después Graciela; ellas fueron las que se quedaron con esas tradiciones, haciendo Caimán, haciendo KZs, buscaban la reina; eso

lo hacían ellas, el día 20 de enero llegaban y coronaban a la Reina con un Caimancito, puesto en la cabeza; y para los carnavales, viernes o sábado de carnaval coronaban a la reina. Cuatro días de Carnaval, porque Cataca también a la Reina la sacaban en una canoa, le adornaban las canoas, así bonitas, iban cuatro hasta cinco canoas, cada comparsa llegaba y buscaba esas canoas grandes y las cogía y las llenaba de cadenas, de cosas, de vejigas y paseaban a la Reina, con motor y eso. Todo eso se perdió. Ya yo en Cataca cuando yo me vine, ya casi no se veía eso, porque no le digo, ellos se metieron como el 10 en la tarde, y los carnavales caían de 8 pa' 9 de marzo. Y el 11 de febrero, donde no pudieron hacer nada la gente, porque se quedó todo eso. Las peladas iban a ensayar en la tarde, a las 3 de la tarde, porque para eso las buscan, porque a ellas les toca ensayar a las 3 de la tarde. Tienen su pedazo de cuadro cerrado para que nadie las vea, y el día que van a presentar, ahí es que ve la gente que se emociona, y dicen: "¡vamos a ver! Eso lo hacían en Cataca, y todo eso, cuando yo me vine, eso ya no se veía, eso como que se iba era perdiendo.

Estas dos canciones de negro fino son muy potentes y nostálgicas a la vez, porque les genera esa añoranza, lloran escuchándolas toda la noche; que aunque existían antes de los eventos violentos, siempre les imponían esas mismas emociones de melancolía mientras se escuchaban y se bailaban, pero ahora con diferentes temarios e implicaciones. Estos cantadores dan un paso más allá en su accionar que fue de víctima pasiva al instalarse en un camino de curación propia, pero sobre todo, al integrar comunitariamente sus voces a las del resto que posiblemente van en un momento diferente del *viaje* de sanación o lo han realizado con referentes y acciones diferentes, como la de bailar o solo escuchar. Esa es la potencia de la música, según Sabbadini, citada por Sutton & De Backer, en la que:

Perdemos una sensación momentánea de tiempo, espacio e identidad personal, al tiempo que conservamos una sensación general de ser y sentir. Cuando nos conectamos con un proceso de recibir internamente una música de fuera de nosotros mismos, el pasado y el presente se sientan juntos en una relación, en y a través del tiempo, a medida que la música avanza junto con su pasado y el nuestro, recién experimentados en el presente, en movimiento hacia un futuro que se experimenta a medida que se va formando (2009, p. 76).

Esta es la propuesta de la musicoterapia, en la cual el pasado, el presente y el futuro aparecen simultáneamente, junto con el insoportable trauma con el que estos se conectan. Tales fragmentos aparecen, *repitiéndose sin cesar en cualquier momento, donde uno no puede diferenciarse del otro* (Sutton & De Backer, 2009, p. 76). *La música crea un espacio empático entre el terapeuta y el paciente de donde surgen las características indescriptibles del trauma para intimarse* (Sutton & De Backer, 2009, p. 7); en nuestro caso, observamos cómo, empíricamente, la

*Aquí me tienes amiga de mi alma,
Aquí me tienes perdóname por dios,
ando en mi barca luchando con los
vientos,
no traigo rumbo, sino es el de tu
amor,
ya llegamos al punto que
divisábamos
y esperaremos que aquí se calme el
viento,
para seguir nuestro rumbo
compañeros
y acabar de sentir los sufrimientos,
llegó la hora, la hora de cantarte,
si tú me cantas, también te canto a ti,
esta canción es la de un marino triste,
un marino triste que se acordará de ti,
voy a morir, voy a morir por la calor,
como se mueren las rosas por el sol,
ellas se mueren porque son tan
delicadas
y yo me muero, porque sufro por tu
amor.*

*Claro, porque así como estamos
nosotros, de vaina no hay gente más
loca, porque nosotros estamos es
que no pensamos, no nos distraemos
con nada. Si soy yo, busco un bulto
de ron y me lo meto yo solo, ahí,
como vaina de loco. Aquí si hay ron,
vengo y fio, y me engancho y me voy
para la casa. No le digo ni "¡póngame
un disco!" Me voy allá y pongo un
radio. Al día siguiente vengo y le digo
"¿cuánto debo? - "40 o 50" - "Esa es".
Yo creo que aquí nadie más hace eso
en Cataca.*

comunidad otorga esas funciones a sus cantadores-tocadores y a sus oyentes-bailadores. Los primeros deben preparar el evento y las canciones, es decir, ensayar y maniobrar entre ellos, exclusivamente. Allí componen e improvisan, prueban y narran. Luego se exponen ante la comunidad con mayor contundencia y claridad sobre sus temáticas y emociones; de manera colectiva buscan esa resonancia del oyente-bailador en cuyos cuerpos vibrarán aquellas narraciones.

3.3.2 EL MOVIMIENTO Y LAS RESONANCIAS COMO TERAPIA COLECTIVA

El proceso de sanación individual no es sencillo, requiere valor y fortaleza en el espíritu y sus emociones; es de héroes. Por ello, versus a *la acepción de víctima se procura una más pertinente para describirlos como sobrevivientes* (Lederach & Lederach, 2010, p. 203); sobrevivientes de un viaje por su pasado, su presente y su futuro, que requiere desplazamientos espaciales y psíquicos de profundidad, hacia adelante y hacia atrás, simultáneamente. Por ello se dice que "*sobrevivir a la violencia representa un acto de creatividad, el renacimiento artístico que debe surgir del impacto mortal de aquello que roba la vida misma*" (Lederach & Lederach, 2010, p. 203). Así, representar la búsqueda de la recuperación del nombramiento, del tacto y de la voz, para que se convierta en viajes por la salud, requiere creatividad: "*Puede ser útil imaginar la salud como la capacidad de reconocer y movilizar artísticamente la memoria y la esperanza como características continuas de las cualidades únicas del ser humano*" (Lederach & Lederach, 2010, p. 202).

No. Si a veces llegaban los muchachos, comentábamos así: "Yayito, ¡cómo ha quedado el pueblo de nosotros!". "Pero, ¿qué se va a hacer? Vamos a luchar, vamos a alegrarnos". Y mucha gente también que nos dijeron, "porque lo que pasó en este pueblo, lo que los salvó fue la luz, si hubiera estado como antes que no había luz, este pueblo hubiera quedado solo". Pero como en ese tiempo estaba todo iluminado, entonces había mucha gente que dijeron que no dejaran el pueblo solo, que ese era el pueblo de Sitio Nuevo de Barranquilla. ¿Cómo va a ser esa vaina? ¿Cómo van a dejar a su pueblo? Un pueblo como Nueva Venecia. Esa es la vida de Barranquilla, del comercio que nosotros tenemos, de la pesca. ¿Sabe cuántas toneladas de pescado no metía este pueblo y todavía lo está metiendo?

Si. Yo lo veía con aquella tristeza, la nostalgia. Bueno, comenzábamos a cantar y le hacíamos vainas al pueblo. Este pueblo no ha perdido la alegría, este pueblo siempre ha sido alegre, él puede tener la pesca mala, pero siempre con la alegría.

Volá, volá, volá mi pajarito

(Coro: Volá, volá, volá mi pajarito)

Mi pajarito volaba de la sala al comedor
(bis)

(bis)

Ay qué mala ay qué mala, qué mala suerte la mía (bis)

He salido de Cataca, a perder a mi madre linda (bis)

Ayer canto bonito, como se los digo yo (bis)

A las 4 de la tarde un grupo armado llegó (bis)

Para cantarle bonito esto se lo digo yo (bis)

Ya que el pueblo cataquero, hombre! solito quedó! (bis)

Pueblo solito quedó, te voy a dar la respuesta (bis)

El pueblito solito quedó, por culpa de la violencia (bis),

Para cantarle bonito, quién más quiere, quiere más (bis)

Cuando yo fui a Cataca me dieron ganas de llorar (bis)

Ay, para cantarle bonito mi versos vienen del alma (bis)

Hace 18 años el pueblo quedó desplazado (bis)

Ay Cataca no te olvides, siempre te llevo presente (bis)

Por eso todos los días yo lo llevo aquí en mi mente (bis)

Por esta razón, es que el uso de la improvisación no solo es un recurso para la composición de versos significativos de manera empírica por estas comunidades, sino que de hecho, es una de las principales herramientas terapéuticas de la musicoterapia y el resto de las terapias de las artes: convertir a la persona pasiva por sentirse victimizada, en un individuo activo sobreviviente del viaje de su curación a través de la improvisación artística. Desde esta perspectiva, entendemos que "la creatividad es resistencia a la opresión: es el rechazo a la victimización y la impotencia" (Smyth, 2002, p. 76). Además, los viajes que se van colectivizando al lograrse desde el micro espacio individual de seres que mueven su trauma hacia la curación, a pesar de encontrarse aún en medio de las experiencias violentas, hacen eco social que toca a otros viajes micros apenas iniciados; pues, aunque hayan sufrido violaciones posiblemente idénticas a nivel comunitario, cada individuo se cura a ritmo diferente, empero el grupo siempre ayuda a curar mejor.

Estos viajes deben ser renovados de manera constante, basados en fórmulas rituales: con personas en círculos rodeándose para que nada salga del contenedor y con repeticiones regulares para "mantenerse en contacto con la voz y sentir una profundidad de significado" (Lederach & Lederach, 2010, p. 204), re-creando una conversación significativa con el grupo. La búsqueda de la voz se da en medio de esa conversación significativa para descubrir "el nombramiento, el reclamo de una nueva pertenencia y el encuadre de la acción orientada a un propósito que crea eco social" (Lederach & Lederach, 2010, p. 211). Todo esto emerge al encontrar los espacios en donde la vida adquiere un sentido de lugar, en donde se pueda

Arriba Sabana. Coro: Arriba Sabana

Ya quedó mi pueblo amado,
Ay, yo te doy la despedida
Ay, ya se va mi pueblo amado,
Ay, yo te doy la despedida.

Porque estoy en Buenavista,
mañana será en Barranquilla

Ay déjame cantar a mí,
porque yo también me explico (bis)
Yo me llamo Vladimir,
y me apodan el burrito.

Hombre por mujer no llora,
porque a mí me sucedió, (bis)
Por estar llorando a una,
se me presentaron dos (bis)

Así como digo yo,
por hacer cosas bonitas (bis)
Mire como son las cosas,
aquí le canta Garizabal (bis)

Ay, bonito baila Cataca,
en el pueblo de Buenavista (bis)

Ay, yo me vine para acá,
con todos mis compañeros (bis)
Ay, ¿dónde se encuentra Moreno?
ay, ¿dónde está que no lo veo? (bis)

Será que yo lo he perdido,
Ay, ese anillo de mi dedo
Ay, ¿dónde están los cataqueros?,
que los miro y nos los veo (bis)

Ay, este año me caso yo,
Ay, de eso no tiene duda (bis)
Ando buscando una viuda,
porque la mía se murió (bis)

Ay, yo me siento emocionado,
así como se lo digo (bis)
He pasado de aquellos lados,
Ay, con toditos mis amigos (bis)

Ay, la carta que te mandé,
Ay, la metiste a la candela (bis)
Me acabo de convencer,
que uno tiene quien le duela (bis)

Ay, Candelaria dame agua,
que vengo muerto de sed (bis)
Yo no vine por el agua,
sino por venirme a ver (bis).

Eso se lo digo yo,
y a ustedes yo les doy la mano (bis)
Buenavista con Cataca,
porque todos somos hermano

Hay muchas gracias primo hermano,
yo no sé por qué será (bis)
Y el pueblo Veneciano,
lo conoce Nicolás.

Ay que si canta bonito,
Ay yo vengo de Nueva Venecia (bis)
Hoy estoy en Buenavista,
el otro año pa' Cataca.

En el barrio la Chinita,
no se puede caminar (bis)
Porque hay muchos perros bravos,
y culebras mapaná (bis)

Yo me mudé pa' Palermo,
ay un pueblo chiquitico (bis)
Que me tiene aburrido,
ese hijueputa mosquito.

Bonita que esta esta fiesta,
yo todavía no he cantado (bis)
Yo me voy para Cataca
y me voy enguayabado (bis)

No lo deje con las ganas,
porque al fin lo fui a buscar (bis)
Eso se lo digo yo,
el que quiere, quiere más,
Estoy cantando en Buenavista
y los voy a acompañar

fortalecer conexiones y relaciones con otras personas de manera confiable, pues estas son las pérdidas vitales más subestimadas que deja la experiencia violenta: el propósito, la voz, la raíz y el reconocimiento propio. Por ello, anteriormente diferenciábamos sobre cómo han asumido el proceso de improvisación y sanación los desplazados que no retornaron versus los que sí lo han hecho: en una búsqueda incesante de estos elementos vitales a través de la música.

Además de la búsqueda de la voz para que se difunda en el resto del contenedor, debemos traer a colación lo que la música le va haciendo al cuerpo y su movimiento: la resonancia en los huesos. Lo más parecido a resonancia corporal y cerebral es cuando las ondas de las vibraciones causadas por el sonido chocan en los cuerpos de las personas y los hace también vibrar. Las ondas musicales al dispersarse por el aire, no tienen una sola dirección, por eso llegan a los cuerpos de manera multidireccional, lo que los ayuda a reubicarse temporal, espacial y conductualmente; pero para reubicarlos, primero los debe desubicar de su estado inicial.

Por otro lado, la incorporación de un movimiento propio y personal se inicia a nivel cardiovascular, pues se ha demostrado:

Que el ritmo cardíaco podría disminuir si la velocidad de la música era un latido por minuto más lenta que la frecuencia del pulso en curso, lo que sugiere un efecto de arrastre entre la velocidad de la música y el pulso (Swallow, 2002, p. 43).

Por petición de la Unidad de las Víctimas, este homenaje, más que todo, este festival va homenajeado a un gran líder de Buenavista y de la Ciénaga Grande de Santa Marta como lo fue Motico Viloria. Entonces, le pedimos en nombre del público, en nombre de su familia en el honor como gran representante de esta gran región, le pedimos me le cante unos versos a Motico Guerrero Viloria.

Martín Enguayabado. Coro: Martín Enguayabado

Ay, le voy a componer un ratico,
Ya la fiesta se acabó,
Ya se van los forasteros (bis)
Óyeme Motico Guerrero.

Ay, hoy te canto en Buenavista,
Un saludo para ustedes,
Ay, ¡Qué viva Buenavista!

Cuando me pongo a cantar,
yo me pongo chiquitico
Un saludo para Motico,
compadre de mi papá (bis)

Déjame cantar un ratico,
me voy pa' la 17 (bis)
Pero usted no fue Motico,
que ha dejado los motetes (bis)

Ay, pero quedan los motetes,
pero yo le doy las horas (bis)
Eso para que respete,
el finado Mote Viloria (bis).

El Gabino

El gabino está en la rosa
y se está comiendo el maíz
Gilberto
Ay, ay, ay.

Por aquí halo la pita,
por aquí halo el yoyo, (bis)
Gilberto
Ay, ay, ay.

Y me voy a poner una tanga,
eso me lo dices tú, (bis)
Gilberto
Ay, ay, ay.

Qué bonito es cantar juntos,
no sé por qué será (bis)
Gilberto
Ay, ay, ay.

Ay, Buenavista cogió El Morro,
qué bonita la verdad, (bis)
Gilberto
Ay, ay, ay

De igual manera, citando a Harrer & Harrer, Swallow nos dice que hubo "cambios en la frecuencia del pulso, la respiración, las respuestas galvánicas de la piel y la actividad muscular en respuesta a una variedad de estímulos musicales y no musicales" (2002, p. 42). Ahí se inicia el baile, en el cambio del pulso causado por el ritmo, hacia la resonancia vibratoria que generan las melodías y armonías, hasta las emociones asignadas y emanadas desde las narrativas compuestas e improvisadas; los cuerpos se entregan al círculo sonoro de la curación social, en donde los sonidos se ubican justo donde no lo hacen las palabras. De igual manera, la cercanía de las voces y los cuerpos crea una fricción y profundiza la vibración que ayuda a comprender al otro en una empatía corpórea, y para ello, como lo dijo Watts, se requiere "sentirlo en tus huesos" (Lederach & Lederach, 2010, p. 228). A manera ritual, el baile de negro permite que las voces y las corporalidades se mezclen y vibren para que encuentren una frecuencia natural para un momento-espacio-propósito, en donde se cuentan, se cantan, se tocan y se bailan los pasados, los presentes y los futuros de los sobrevivientes del conflicto armado en los pueblos palafíticos.

Aquel ejemplo del Domingo de Carnaval del 2018, en que un grupo de trojeros viniendo de tierra firme en bongo al Morro para alegrar los corazones de todos y los propios, es hacia donde apuntamos en esta investigación. Luego de esa visita, se logró registrar memorias de la creación más incipiente del Carnaval de Trojas de Cataca, además de su réplica histórica en La Isla del Rosario, Tasajera, Pueblo Viejo y Ciénaga; y sus formas de conservación y transformación, dentro de los dos palafitos mayormente poblados: Nueva Venecia y Buenavista. Entendemos al

Venimos con la Paz.

*He venido de Maicao
a cantarle a Lucho Manga (bis)
Ritmo de mi tierra
Venimos con la paz (bis)
Yo le canto al compañero,
en el pueblo del festival (bis)
Ritmo de tierra,
venimos con la paz (bis)
Ritmo de mi tierra,
nos quieren formar la guerra (bis)
Ritmo de mi tierra,
venimos con la paz (bis)*

*Así comenzó el Baile de Negro acá.
Ellos comenzaban a ensayar, se
comenzaban tres personas, tres
personas se juntaban a tocar el
tambor, la maraca y la guacharaca, y
el cantador, comenzaban a tocar. Ahí
llegaba un mirón, un solo mirón, y se
ponía a menear el pie, y comenzaban
a tocar las palmas, y llegaba el otro
que venía a acompañar el grupo,
también comenzaba con el mismo. Al
término de 10 versos ya habían más
de 20 que estaban bailando Negro.
Se encontraba ya la rueda hecha, y
había el Baile de Negro organizado
ya. Así nació el Baile de Negro en
esta región, y quiero que sepan que
ese baile es original de la familia de
los Mejía Manga en esta región.*

Carnaval como un contenedor siempre plausible y propio desde la antigüedad, para la reconciliación y la sanación social, pues, como hemos dicho, estas requieren un recipiente, un espacio social, algún tipo de relación cara a cara, un motivo ritual y un momento puntual. La sanación social se centra en la resistencia colectiva que siempre ha significado el Carnaval para la vida en sociedad y en comunidad, sobre todo para aquellos que han sido eternamente marginalizados (Rey, 2001). Con fechas cíclicas y que procura realizarse lo mejor posible año a año, es un evento que se irradia a través del movimiento del sonido en el espacio, no solo de los tambores, sino de los picós que amplían su rango de vibración hasta las poblaciones vecinas.

Para el caso de Trojas de Aracataca, observamos que al ser una comunidad poblacionalmente mermada, es menor la cantidad de habitantes por organizar y poner en concordancia hacia la reconstrucción del Carnaval como espacio-tiempo comunitario. De hecho, en las conversaciones, los músicos ven una relación muy potente entre el evento festivo y el estar sano mental y comunitariamente, para solucionar la ruptura de la confianza con el coterráneo, hasta en dedicar tiempo de pensamiento para la no-violencia. Muchos coinciden en la necesidad de dedicarle esfuerzos a restablecer las fechas de las carnestolendas, con los pocos recursos que se tienen, el potencial de uso de ellas es infinito.

Mientras tanto, en Nueva Venecia encontramos a una comunidad mucho más fracturada en términos de organización y desigualdad social y económica, que han destruido profundamente el altruismo preexistente. Hay más personas que

Pilanderera

*Negra, ¿tú que vendes
en esa palangana? (bis)
Ay, flores de corozo
y flores de la Habana (bis)*

*Pilá, pilanderera,
Molé, molendera,
Ventea venteadora,
Bailá bailadora, (bis)*

*Pila pilanderera,
Pila, por favor (bis)
Los bollos calientes
pa' el gobernador (bis)*

*Ay pila pilanderera,
Ay, mole molendera, (bis)
Ay, pilá, pilanderera,
Ay, venteá venteadora,
Ay, meneá, meneadora*

*Pila pilanderera
Voy a hacer una encuesta (bis)
Venecia está contento
a pesar de la violencia (bis)*

*Pila, pila pilanderera,
Pila pilanderera,
cantemos los dos (bis)
Venecia está contento,
no ha perdido la tradición (bis).*

*Pila pilanderera,
cantemos los dos (bis)
El pueblo cataquero
¡hombre!, solito quedó (bis)*

*Pila pilanderera (bis)
Canto yo bonito,
canto y no me duermo (bis)
En el pueblo de Venecia,
¡Qué viva Guillermo! (bis)*

*Ay pila pilanderera, ay mole (bis)
Cánteme bonito,
quiere, quiere más (bis)
Yo le canto a Cataca,
porque yo vengo de allá (bis)*

*Ay pila pilanderera
Digo la verdad,
siempre me despido (bis)
Aquí aprendí a nadar,
en la boca del río (bis)*

*Cántame bonito,
pero antes no cantaba (bis)
Yo hacía los mandados,
salía por el agua (bis)*

*Cántame bonito,
Cántame bonito,
para seguir cantando (bis)
Ay, el de la cámara,
ahí está grabando (bis)*

*Cántame bonito,
quiere, quiere más (bis)
En el pueblo de Cataca,
fue que yo aprendí a nadar (bis)*

*Ay, pila pilanderera
Cántame bonito,
voy a pegar un brinco (bis)
Salimos en Telecaribe,
o si no en canal cinco (bis)*

*Ay, pila pilanderera,
Ay, mole moledera,
pila pilanderera,
plancha, planchadora (bis)*

requieren algún tipo de reconciliación social, para invitar a estar de acuerdo, ya no a pensar en la vida carnalera, sino en agruparse para disfrutarla como antaño y su función de aglutinante comunitario. Las energías y vibraciones se dispersan sin encontrar eco social en la mayoría de los casos, lo referenciado se da más a nivel familiar. La creación de contenedores para la sanación y reconciliación social se ha dado de manera un poco más dispersa, un ejemplo de ello es la instalación y la difusión de las iglesias protestantes que cumplen de alguna manera con esa función, como explicamos anteriormente. Pensamos que el Carnaval cada vez más organizado hacia ello pueda suplir los vacíos que dejan esas iglesias generalmente excluyentes, o hasta definir unos nuevos por llenar.

Y por último, observamos a esos desplazados que lograron organizarse como grupo de danza, canto y música para los eventos festivos, principalmente, los carnestoléndicos, que pueden ser un medio itinerante de curación social para ellos mismos, para sus coterráneos exiliados y para los que regresaron. De hecho, su proyección se presenta con posibilidades regionales y nacionales, en tanto profundicen esos arraigos y esas búsquedas de voces. Generan esa resonancia nacida de sus cantos, toques y bailes en los escuchas, y el Carnaval se puede mover a través de ellos hacia comunidades cercanas hasta los palafitos como tal.

Esta rutina no solo se evidenció en aquel mencionado Carnaval del 2018, sino en una fiesta patronal de Santa Rosalía en el corregimiento de Trojas de Cataca, en donde como evento católico festivo aprovecharon para retornar a su pueblo, luego de largos años. A una hora en lancha desde Puerto Nuevo en Ciénaga, se hace el

Bonita es la Vida Mía.
Coro: Bonita la Vida Mía

Dicen que la pena mata
Pero la pena no los mató
Que sí la pena matara
Ya me hubiera muerto yo.

Cataca pueblo querido
Lo tengo en el pensamiento
Yo ese pueblo no lo olvido
La cuna de mi nacimiento.

Yo a Cataca no lo olvido
Hombe, pase lo que pase
Yo a Cataca no lo olvido
Pongan cuidado mi gente
Ay, pasen los años que pasen
Ay, no los saco de mi mente.

Y ese 11 de febrero
Ay, qué noche tan horrible
Que en el pueblo cataquero
Todo se hizo imposible.

Ay, Cataca, pueblo querido
Ay, yo nunca lo olvidaré
Porque ahí fue donde nací
Y de allí me desplazé.

Ay, mi mente se encuentra triste
Yo no sé qué es lo que pasa
Hace 18 años
Hombe, yo salí de Cataca.

Ay, qué bonito caserío
Mírenlo cómo ha quedado
Se están secando los ríos
Se nos acabó el pescado.

Hombe, salimos de allá
Hombe, no a todos nos toca
Nos tuvimos que marchar
Por culpa de la violencia.

Ay, cántame bonito
Ay, qué más quiere más
Ay, por culpa de la violencia
Tuve que salir allá.

Cataca y Nueva Venecia
Somos pueblos hermanitos
Atropella la delincuencia
Ay, pero aquí estamos junticos.

Hay gente mala, hay gente mala
Qué mala suerte la mía
Yo he salido de Cataca
Después de la madre mía.

De mi mente no lo borro
Voy a seguir adelante
Y a la masacre del Morro
Eso lo sentí bastante.

Aquí desde mi pensamiento
Yo hago un verso muy sincero
Yo me encuentro muy contento
En la tierra de mi abuelo.

Yo he salido de Cataca
Le voy a seguir cantando
Hombe, nos hicieron salir
Y eso fueron los paracos.

Cántale, cántale bonito
En mi mente vienen de lado
Porque hace 18 años
Que yo salí desplazado.

Así como cantas tú
Verdad que tienes razón
Porque al pueblo de Cataca
Lo llevo en el corazón.

A Cataca no lo olvido yo tampoco.

viaje recuperando memorias sobre el pueblo destino, Bocas. Registrar cómo recuerdan espacialmente los lugares de pesca y las anécdotas sobre el viento y el agua, pero sobre todo, evidenciar la tristeza y la nostalgia que representa añorar el pasado de su pueblo, cuna de su nacimiento. Al llegar, estuvieron toda la noche para contar y cantar a los visitantes y oriundos, cómo fue y cómo ha sido la vida aquí y allá; además, aprovecharon la visita de autoridades locales, y así, con sus improvisaciones, propusieron todas sus expectativas de horizonte.

Fue una experiencia esclarecedora y ritual, reconocer la importancia de esta fiesta patronal para la comunidad que daba la bienvenida a los retornados itinerantes, músicos, cantadores y bailadores que creaban y mantenían la resonancia y el movimiento de sus voces y su música. Esta noción de movimiento del sonido nos ayuda a entender que este tipo de eventos rituales no ocurren de manera puramente lineal y progresiva, sino que abren la posibilidad de tener que regresar a etapas tempranas de la sanación, de volver por los rezagados, pero sobre todo, de remirar y resignificar las emociones, las narrativas y las memorias sobre las experiencias violentas en estas poblaciones.

4. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Inicialmente, se quedó instalada en la comunidad, la comprensión de lo fuerte y aberrante, pero también lo sensible y empático que ha sido nuestro conflicto armado, por mantener un alto carácter fratricida. Por ello, componer relatos sin localizaciones espaciales o temporales y sin actores determinados, permite mayor empatía con la memoria de los sobrevivientes; con características genéricas, el arte postula una identificación muy personal e interpersonal con las narrativas y los sucesos.

Esto permite que las canciones logran empatizar con lo que le sucedió a cada participante a través de sus historias trágicas particulares. Así se demuestra la potencia de este tipo de músicas para la resignificación de la memoria, pero sobre todo, para profundizar las herramientas de la terapia desde las artes. De esta manera, se destaca como vital la consecución de las prácticas musicales, justamente para generar este tipo de alternativas terapéuticas y para la documentación de la memoria. Esto último generó en los no iniciados en música, postularse como alumnos de los músicos y los bailadores; pero sobre todo, la generación de acciones y aspirantes a gestores de la restauración de las carnestolendas y del baile de negro.

De esta manera, se introdujo cabalmente la explicación que tratamos de probar, que la música en sí, funciona como un sistema de intercambio de conocimiento, emociones, corporalidades y experiencias; pero que cada familia rítmica, se ubica

en marcos subsistémicos que deben ser analizados desde las melodías, las armonías, las rítmicas y las líricas, que se construyen desde sus propias prácticas de subsistencia y vida espiritual, según los bagajes de la tradición local y regional. Así, las bases melódicas de cada aire rítmico denota unos elementos que procura una enseñanza y aprendizaje de lo que se narra en la canción misma, en sus líricas. Esto se hace más a un nivel sensible, que de comprensión exclusivamente textual-oral. Aquí es donde radica la importancia de estas músicas en la región y la construcción de paz.

Por ello, consideramos que este proyecto logró ampliar el campo de investigación para la creación, la representación y la expresión de las músicas tradicionales a sus aportes a la vida social de las personas en comunidad. Tras las descripciones densas de las particularidades de unas músicas sencillas pero complejizadas para su entendimiento. Detallar cómo se dan las construcciones líricas desde la vida cotidiana y festiva, permiten entender de dónde vienen las ideas temáticas, es lo que se podría considerar como contribución a las investigaciones en musicología y sus funciones heterogéneas.

De igual manera, consideramos que la responsabilidad de la historicidad en estos territorios es determinante, y es una discusión que se tiene que dar en todas las áreas de la vida académica y comunitaria. Quiénes y cómo cuentan nuestras y sus verdades. Por ello, ha sido el indudable desafío para este autor llenarse de autoridad escritural, paleado por la construcción de ese canal propio que esperamos siga agregando diálogo a nuestras premisas. Esperamos que esta

forma de escribir sobre las memorias haya sido un aporte a la resignificación de esas mismas formas de escribir sobre la historia popular, de los otros.

Igualmente, la potencia de las prácticas comunitarias y su entendimiento en vicisitudes de la transformación que han causado las experiencias violentas, las destrucciones de los privados y el abandono estatal, para revalorizarlas en pro de la resistencia comunitaria, termina siendo de vital importancia para el devenir de estas poblaciones. En donde se hacen preguntas sobre qué artes de subsistencia implementar colectivamente y cómo estas afectarían su relación hombre-naturaleza-simbología, son imperativos de estas comunidades. Lograr registrarlos para que construyan sus propias decisiones de futuro, es otro de nuestros aportes.

También pensamos que se deben potenciar los espacios y los momentos cíclicos de encuentro comunitario ("no-inyectaos", pertenecientes al calendario festivo y ritual de la población) para que se dé el baile de negro, entre desplazados sin retornar y pobladores que resisten en sus tierras para que encuentren sus propias voces, que resignifiquen su historia y sus prácticas comunitarias, beneficiaría la curación social de las víctimas de la violencia en los palafitos.

Del mismo modo, vemos como conclusión, la necesidad recurrente de sistematizar este tipo de prácticas de curación nacidas del conocimiento empírico y oral de las comunidades, que construyen sus propias formas de lo que llaman tan promocionalmente en el afuera: la resiliencia. Es necesario registrarlas, documentarlas, difundirlas e impulsarlas en espacios y momentos heterogéneos al

arte y al conflicto; además, en formatos multimodales de proyección creativa que involucre a los actores propios de la comunidad, en diálogo de saberes con los actores exógenos que entiendan las particularidades de estas resiliencias.

Por otro lado, bajo el marco de la resignificación, pensamos en la pedagogía de las prácticas y las memorias comunitarias resignificadas para actualizar mallas curriculares desde el contenido y desde estas dinámicas de sentido, como el baile de negro, como una propuesta formativa propia. Una formulación comunitaria de la importancia de integrar en los procesos de enseñanza-aprendizaje de la historia, de la cultura y de la plausible cátedra de paz, contenidos lírico-narrativos y de acción-movimiento que resignifiquen recurrentemente la memoria y la vida de la comunidad, generación tras generación. A través de talleres tipo jam, nacidos de los laboratorios de memoria, se podría lograr el objetivo de la elaboración de una propuesta pedagógica que priorice el uso de las músicas registradas en sus mallas curriculares.

Por último, confesamos tener en la cabeza durante toda la investigación, una frase de Slavoj Žižek del libro *Arte, Ideología y Capitalismo*, "lo que no se puede describir se debería inscribir en la forma artística como una misteriosa manera de distorsión" (2008, p. 30). Porque por allí, es que la música de tambores en los palafitos deberá ayudar a reconstruir esa memoria, que le oficializaron externamente los victimarios, y que parece calarse en el discurso institucional de los pobladores. Las explicaciones sobre los hechos del conflicto violento no pueden ser meramente discursivas, sino principalmente, expresivas y co-creadas,

porque cuentan lo que no han podido contar en otras instancias: lo indescriptible. Esta frase ayuda metodológica y teóricamente a corroborar lo excluyente que es la oralidad y la escritura en los procesos estandarizados de recuperación de la memoria, y en la importancia de las artes como herramienta metodológica que debe ser aplicada en este sujeto de reparación, bajo las precauciones frente a la acción sin daño psicológico, emocional y físico de los participantes del proyecto. Pero sobre todo, porque cuentan lo que se dificulta conexionar en un testimonio dialógico y prosaico, venido del alma y de lo sensible, que no encuentra representación en la realidad tangible, pero sí en las metáforas artísticas, como lo hace la música.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, E. (2014). *Prácticas Sonoras y Construcción de Paz en Tumaco: Una Historia de Sonidos y Silencios, de Memorias y de Resistencia*. Tesis de Grado. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Arango G. (2015). *Las Musas de Pogue*. Documental Audiovisual. 30 min. Medellín, Colombia: Pasollini en Medellín Producciones.
- Araque, J. (2014). *Visibilización y Difusión de la Música Tradicional Campesina en Boyacá y la Región, como Herramienta de Paz*. *Revista Principia Iuris*, pp. 39–50. Tunja, Colombia: Universidad Santo Tomás.
- Ariza, M.; Rosentiehl, J.; Londoño, W. (2016). *Un caso de construcción de lugar en la Ciénaga Grande de Santa Marta: El Oasis*. *Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, núm. 28, enero-abril, pp. 197-227. Barranquilla, Colombia. Universidad del Norte.
- Azkarate, A. (2007). *Memoria y resignificación. Apuntes desde la gestión del patrimonio cultural*. Ponencia presentada en Fundación Fernando Buesa, Archivo digital de la FBB.
- Berenzon, B. (2003). *La re/significación y la historia*. en Frenia, *Revista de historia de la psiquiatría*. Vol. 3, Fascículo 2, 2003, pags. 7-16. Madrid, España: Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Blanco, C., & Castro, K. (2013). *Memoria, didáctica y resiliencia: Un estudio cualitativo en la población de Nueva Venecia, departamento del Magdalena (2009-2011)*. Santa Marta, Colombia: Universidad Sergio Arboleda.

British Association Of Art Therapists. [en línea] www.baat.org/art_therapy.html.

Budd, M. (1993). *Music and the Emotions*. London, England: Routledge.

Capella, C. & Gutiérrez, C. (2014). Psicoterapia con niños/as y adolescentes que han sido víctimas de agresiones sexuales: Sobre la reparación, la resignificación y la superación. *Psicoperspectivas*, 13(3), 93-105. Valparaíso, Chile: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Carbó, G. (2016). La Tambora, música y danza momposinas. *Revistas EL Heraldo*. 31 de Enero de 2016 <https://revistas.elheraldo.co/latitud/la-tambora-musica-y-danza-momposinas-136748>. Barranquilla, Colombia: El Heraldo S.A. Consultado en Abril de 2019.

Carrasquilla, D. (2010). *Un Tambor me Hizo Despertar: La Identidad y sus Representaciones en los Procesos de Rescate de las Prácticas Musicales de Tamalameque y Ovejas*. Tesis de grado. San Andrés Isla, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014). "Ese día la violencia llegó en canoa..." Memorias de un retorno: caso de las poblaciones palafíticas del complejo lagunar Ciénaga Grande de Santa Marta. Bogotá, Colombia: CNMH.

Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano: Artes de hacer*. Ciudad de México, México: Ed. Iberoamericana.

Costa, F. (2009). De qué hablamos cuando hablamos de "arte relacional". *Nueva Ramona*, 88. 9-17.

Covarrubias Oppliger, T. (2006). *Arte terapia como herramienta de intervención para el proceso de desarrollo personal*.

Durkheim, Emillie. *La división del trabajo social*. Madrid: Akal. 1982

Fals Borda, O. (1978). *Por la Praxis: El Problema de Cómo Investigar la Realidad para Transformarla*. Bogotá, Colombia: Federación para el Análisis de la realidad Colombiana (FUNDABCO).

Fernández. M. (2014). *La resignificación cultural mediante la acción colectiva frente a la expansión urbana. Un estudio diagnóstico sobre la problemática del territorio del cabildo indígena muisca-bosa periodo 1999-2013*. Tesis de Grado. Bogotá, Colombia: Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario.

Lara, D. (2017). *El dolor de volver*. Bogotá, Colombia: Collage Editores SAS.

Lederach, J., & Lederach, A. (2010). *When blood and bones cry out: Journeys through the soundscape of healing and reconciliation*. Oxford NY, USA: Oxford University Press.

Lopez, R., & Alberto, J.L. (2017). *El Jam Session como un agente educador externo en el jazz. Una perspectiva desde el aprendizaje significativo*.

Luján, J. (2016). Escenarios de no-guerra: el papel de la música en la transformación de sociedades en conflicto. *Revista CS*, no. 19, pp. 167-199. Cali, Colombia: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Icesi.

Lutowicz, A. & Herrero, A. (2008). *Memoria sonora. Diccionario del Pensamiento Alternativo*. 591 págs. Lanús, Argentina: Biblos & Universidad de Lanús editorial.

Karkou V, Sanderson P. *Arts Therapies: A Research-Based Map of the Field*.
Edinburgh: Elsevier, 2006.

Martínez, R. (2004). Las múltiples caras de la muerte: un estudio sobre la resignificación cultural en migrantes otomíes en Guadalajara. En *Estudios de Cultura Otopame*, v. 4, pp. 99-125. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Muñoz, N. (2016). *Construcción de Espacios de Comunicación y Memoria Histórica de las Víctimas del Conflicto Colombiano en el Municipio de Bojayá. Una Mirada a Través de las Expresiones Musicales (2002-2014)*. Bogotá, Colombia: Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario.

Podhajcer, A. (año). Sembrando un cuerpo nuevo. Performance e interconexión en prácticas musicales "andinas" de Buenos Aires. *Revista Musical Chilena*, Año LXIX, enero-junio, 2015, N° 223, pp. 47-65. Santiago de Chile, Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Quiceno, N. (2016). Vivir sabroso. Luchas y movimientos afrotrasteños, en Bojayá, Chocó, Colombia. Bogotá, Colombia: Universidad del Rosario editorial.

Rey, E. (2001) *Joselito Carnaval*. Bogotá: Caballito de Mar.

Rodríguez, I. y Hernández, M. (2010). Análisis de la comunicación no verbal de José Luis Rodríguez Zapatero. *Revista Latina de Comunicación Social*. (65). Universidad de La Laguna, p.p. 436 a 449.

Rodríguez, L., Yunis, K., & Girón, C. (2015). Resignificación del sentido de la vida de personas desvinculadas y desmovilizadas del conflicto y contribución de

las redes de apoyo en su transición hacia la vida civil. *Informes Psicológicos*, 15(1), pp. 105-126. Medellín, Colombia: Universidad Pontificia Bolivariana.

Sarmiento, J. P. (2015). Territorio sin Estado. El caso de los pueblos palafíticos en la Ciénaga Grande de Santa Marta. *Revista de Derecho*, 43, 110–157.

Sarmiento, J. P. (2016). Justicia transicional sin transición El caso de la masacre de Nueva Venecia. *Co-Herencia*, 13(24), 181–211.

Smyth, M. (2002). The Role of Creativity in Healing and Recovering One's Power after Victimization 57-82. Sutton, J. Editor. *Music, Music Therapy and Trauma: International Perspectives*. London, England: Jessica Kingsley Publishers.

Snyder, B. (2000). *Music and memory: an introduction*. Cambridge MA, USA. The MIT Press.

Sutton, J., & De Backer, J. (2009). Music, trauma and silence: The state of the art. *Arts In Psychotherapy*, 36(2), 75-83. Amsterdam, Países Bajos: Elsevier.

Swallow, M. (2002). The Brain – its Music and its Emotion: the Neurology of Trauma 41 - 56. Sutton, J. Editor. *Music, Music Therapy and Trauma: International Perspectives* London, England: Jessica Kingsley Publishers.

Tamayo, C. (2012). (Re)significación del currículo escolar indígena, relativo al conocimiento [matemático], desde y para las prácticas sociales: el caso de los maestros indígenas Dule de la comunidad de Alto Caimán. Tesis de Grado. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.

Torres, A. (2014). *Hacer historia desde Abajo y desde el Sur*. Bogotá, Colombia: Desde Abajo.

- Tovar, D. (2012). Memoria, cuerpos y música: la voz de las víctimas y el canto ancestral como una narrativa de la memoria y la reparación en Colombia. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Trujillo, A. (2019). Entre el río y la montaña, los hombres cantan para espantar la guerra. Caminando por las trochas de las músicas campesinas de El Carmen de Viboral. Medellín, Colombia. Rocco Gráficas.
- Villanueva O. (2016). Canciones de la guerra. La insurrección llanera cantada y declamada Bogotá, Colombia : Universidad Distrital Francisco José de Caldas.