

DEIXIS EN LOS CANTOS DEL SEXTETO TABALÁ: UNA PROPUESTA  
DEANÁLISIS LINGUISTICO DEL DISCURSO

CARLOS ANDRÉS MARTÍNEZ CUDRIZ

ARCELIA SIERRA PUELLO

ASESOR

JUAN CARLOS URANGO

Trabajo presentado para optar al título de profesional en lingüística y literatura.

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CARTAGENA DE INDIAS

2010

DEIXIS EN LOS CANTOS DEL SEXTETO TABALÁ: UNA PROPUESTA  
DEANÁLISIS LINGÜÍSTICO DEL DISCURSO

CARLOS ANDRÉS MARTÍNEZ CUDRIZ

ARCELIA SIERRA PUELLO

ASESOR

JUAN CARLOS URANGO

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CARTAGENA DE INDIAS

2010

## **AGRADECIMIENTOS**

...por supuesto a Dios...

A ese padre que nos engendro, a esa madre que con tanto sacrificio nos llevo y nos vio crecer, a toda nuestra familia y su incondicional apoyo, a esos amigos que aunque algunos ausentes, sus palabras y consejos fueron igual de alentadores que los de aquellos que estuvieron presentes, y por ultimo pero no menos importante, a esos momentos de angustia que nos fortalecieron y nos hicieron más sabios...a todos gracias, muchas gracias...

## **RESUMEN**

En el ser humano siempre ha surgido la necesidad de expresión, y la música ha sido utilizada para este fin como canal fundamental para dar a conocer los pensamientos e ideologías de ciertas culturas, obviamente palenque no es la excepción.

En este trabajo “DEIXIS EN LOS CANTOS DEL SEXTETO TABALA: UNA PROPUESTA DE ANALISIS DEL DISCURSO” se aprecia como un grupo musical en específico, el Sexteto Tabala, muestra junto con su influencia cubana, como los cantos de trabajo o cantos de rosa, ayudan a sobrellevar las largas jornadas laborales y como se ve el palenquero dentro de su círculo social, es decir, acciones y vivencias que giran en torno a un quien, un cuando y un donde, nutriendo así cada canción y cada melodía.

## **PALABRAS CLAVES**

Deixis/análisis lingüístico/ discurso/Sexteto Tabala/Palenque/propuesta.

# CONTENIDO

<b>Introducción</b>	<b>6</b>
1. Lumbalú / sexteto, lengua, espíritu y música	10
1.1 Palenque, música, lengua y espíritu	10
1.2 Palenque, sus otros ritmos, la otra resistencia	14
1.2.1 Del lumbalú a la champeta	14
2. Antecedentes bibliográficos	19
3. La importancia de un análisis del discurso en las canciones de Palenque: Propuesta de la deixis	24
3.1 Panorama general del análisis lingüístico del discurso	24
3.2 Deixis: análisis en canciones de Palenque del Sexteto Tabalá	26
3.2.1 Deixis de persona	27
3.2.2 Deixis de lugar	38
3.2.3 Deixis de tiempo	51
CONCLUSIONES	65
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69

## Introducción

Es muy frecuente que la gente visite, es fácil percibir esto, a Palenque de San Basilio por dos cosas: su música y su color. En Cartagena, por ejemplo, que oficia la mayoría de las veces de puente entre el mundo y Palenque, el primer contacto de naturales y foráneos con el universo palenquero es el que se realiza a través de la “Palenquera”. Y la Palenquera es Música y color, canto y piel; sin duda algo hermoso; una imagen para la comercialización por excelencia. Pero quién ha visitado el corregimiento de Palenque, ha notado y caminado la pobreza de sus calles, sus andenes inexistentes, el cauce de sus arroyos improvisados por el invierno, el primer pueblo libre de América. ¿Existe alguna ventaja en lo económico con el último pueblo libre del mundo? En lo económico, no tanto, pero en lo cultural sí, por supuesto.

La exposición en el folleto de la palenquera, dista muchísimo de la realidad táctil del Palenque de San Basilio. La fotografía con la palenquera es obligatoria, pero ¿cuánto pesa esa palangana con papayas, mangos, etc.? ¿Cuánto pesan las monedas que llevan en el inmenso bolsillo delante de su faldón? ¿Cuántos pasos recorridos pregonando las mismas cosas dependiendo de la cosecha? ¿Cuánto de alegre tiene esa sonrisa en la foto del paseo a Cartagena? El encanto de su voz, el magnetismo de sus colores esconde lo más evidente. Eso no es un silletero, eso es necesario. La fotografía de la palenquera contiene una mujer muy pobre, que tiene que trabajar todos los días, una mujer despreciada que las personas en los buses la evitan por su olor a sudor, una señora con una gran fuerza para levantar tal peso y caminar como si nada, una mujer que no descansa.

Ignorando un poco esto, las personas llegan al Palenque. Pero eso no es lo más grave; lo peor ocurre cuando las personas se van del pueblo ignorando aún esto. Eso de *ni te ni ne* (“ni tengo ni necesito”, citado muchas veces por Cassiani en las canciones del Sexteto Tabalá), de un pueblo orgulloso, se deshace en risas, y la vida sigue.

Palenque es pobre, extremadamente pobre, y no para ser ignorados es que este pueblo canta. Aunque esto confunda a gran parte del resto del mundo. Palenque canta porque es inevitable; porque es memoria y es futuro.

“Hay que subrayar ya de salida que la música afro-brasileña, afro-americana en general, es una música de descendientes de esclavos, o sea son todavía hoy las comunidades más pobres del nuevo mundo”. (Carvalho 2003 p, 7). De acuerdo con Carvalho, “eso es una dimensión histórica de la cultura que muy fácilmente se olvida, básicamente porque hay un imaginario que asocia la música de origen africano con la fiesta, el baile, la corporalidad, la alegría. Y la suma de todos esos estereotipos hace que las personas se olviden de que la base comunitaria de esas tradiciones musicales es muy pobre.” (Carvalho 2003 p, 7).

Antes se despreciaba al afroamericano por el hecho de serlo, pero hoy lo esconden con políticas y estrategias bastante bien elaboradas, en su propia risa, en su misma alegría para no darles nada (hasta tenemos una gran ministra de cultura con una gran sonrisa). Nos atrevemos a decir que ahora es mucho más descarada la discriminación que en épocas anteriores. Palenque seguirá siendo pobre igual que casi todas las regiones afroamericanas del país y del continente.

Pero más que por el color, es por su música. Las personas llegan a Palenque es por su música. Esas historias, donde las viejas y viejos cuentan que en épocas anteriores llamaban con tambores, por ejemplo, en San Cayetano a personas en tiempos de fiestas, son ahora igual de ciertas y vigentes pero con nuevas tecnologías. Los nuevos medios de comunicación hacen que las formas tradicionales parezcan míticas. Fueron reales, y siguen siendo. Lo que buscamos ahora y es donde proponemos un real cambio, por lo menos con este trabajo, es acercarnos al pueblo con una mirada diferente. Una mirada crítica tal vez, a través del discurso de sus canciones interpretadas por uno de sus grupos más representativos, el Sexteto Tabalá, *Ni te ni ne*. Pues los usos del lenguaje reflejan y construyen valores ideológicos (Fonseca, 2010; citando a van Dijk, 2008). A través de los textos cantados se puede ahondar y descubrir aún más de esta comunidad olvidada en su propia fiesta.

En primer lugar, haremos un recorrido histórico musical de los diferentes ritmos cultivados en Palenque, donde observaremos cómo la lengua es determinante en la configuración de toda su música; el lumbalú como puente entre África y las nuevas músicas, y cómo es determinante a la hora de la aparición de los sextetos, especialmente del sexteto Tabalá; un resumen en el siglo XX de toda la historia musical de Palenque. Luego haremos un recorrido bibliográfico por los estudios realizados sobre música palenquera y lengua, para notar la significativa carencia de investigaciones de este tipo, y así dar pie a la tercera parte del trabajo, la propuesta del análisis lingüístico del discurso: la deixis en algunas canciones del Sexteto Tabalá.

El interés principal de este trabajo es aportar un granito de arena al estudio de la relación, discurso-música en el Caribe colombiano, demostrando lo determinante que es la



palabra en los textos cantados de la música palenquera, tomando como base un corpus de canciones del sexteto Tabalá.

## **1. Lumbalú / sexteto, lengua espíritu y música**

### 1.1 Palenque, música, lengua y espíritu.

La música palenquera ha pasado en muy poco tiempo por muchos procesos e hibridaciones. Más que la indígena, la música negra es la que más ha sido mediada por casi todo cuanto la ha tocado. Sin embargo apenas recientemente ha sido tratada con un poco de valor, atribuido en gran parte por la comunidad internacional. Los reconocimientos por parte de organizaciones internacionales y nacionales ponen en relieve todo el tiempo que esta música(su pueblo) ha estado escondida y subvalorada.

Aproximadamente desde el año 1580 se comienza la trata de negros esclavos en las Américas. En 1810 es abolida la esclavitud en nuestro territorio. Los asentamientos o palenques, como el caso de Palenque de San Basilio, que existían ya desde antes de que se aboliera la esclavitud, fueron los que más conservaron sus rasgos africanos, especialmente de la parte occidental de África, tanto así, que San Basilio es el único pueblo afroamericano que conserva aún su propia lengua criolla. En este sentido encontramos una relación entre lengua, espiritualidad y música.

La cultura palenquera parece aún intacta (ya sabemos que no lo está, que ello es imposible) y eso se debe en primer lugar, al dominio de su propia lengua. Aunque esta cuenta con la misma gramática del español, tiene la libertad de nominación, el placer de que el enemigo no la entienda, incorporando vocablos originales de las lenguas africanas, más exactamente del bantú. La lengua palenquera es quizás el arma más contundente de

resistencia. Y en segundo lugar se debe su música; música y canto. Pero en la mayoría de las culturas africanas es casi imposible separar el canto, la lengua, de la música. Música y voz en las culturas afroamericanas también son inseparables. En la música India, es muy frecuente encontrar temas de corte instrumental, por ejemplo, los antiguos sones de gaitas en las sabanas de Sucre, Bolívar y Córdoba, y los tocados en el interior del país con kenas, en la música andina. Esto tiene un motivo claro.

El tambor es común en casi todas las culturas del mundo y su característica principal es que es un instrumento rítmico. Es un instrumento que marca la pauta. Mientras que la kena, por ejemplo, es un instrumento de viento que hace melodía. La kena o la gaita cabeza de cera (inventos también premodernos), son instrumentos melódicos que aunque limitados permiten un desarrollo combinatorio de varias notas musicales. En las culturas netamente percusionistas, como el caso de la mayor parte de África, que también es el caso de Palenque, la melodía sobre el ritmo (el tambor), lo pone la voz. De allí que sea una pareja inseparable. Aunque la combinación del tambor llamador y la tambora en el aire de chalupa (ahora en tiempos más recientes) ofrezcan una melodía parecida a la que hace un bajo en un merengue vallenato, nadie la soportaría por tres minutos seguidos.

Aunque todas las personas que se refugiaron en Palenque no pertenecían a una sola familia o etnia traída de África, buscaron (es el mismo caso de la lengua) en la memoria religiosa de su antiguo territorio. En Palenque no sólo se fusionan costumbres de África con América y España, sino también con la África misma.

Hay que entender la etnogénesis de la música afroamericana como un proceso a través del cual las diferentes etnias del continente africano... reprodujeron timbres, ritmos,

armonías y compases similares a sus lugares de origen, los que al mezclarse con otros elementos musicales, más concretamente indo-europeos, se enriquecieron para ir estructurando, creadora y dinámicamente un patrón de diferentes formas musicales con un tronco ancestral común, desde el punto de vista musical fue el preludio que sirvió de preparación al terreno multidimensional de la música afroamericana actual (García, J 2000).

El proceso de evolución de Palenque fue una permanente negociación, casi sin agresión entre sus mismos miembros. Aunque no contaban con los mismos medios para hacer instrumentos iguales a los que fabricaban en África, sí tenían el conocimiento para fabricarlos en el nuevo hábitat e intentar, ya con toda la experiencia vivida, el desplazamiento forzado, la violencia de todo esto, unificar las creencias para el mejor entendimiento de todos, de igual forma que la lengua.

En el litoral pacífico encontramos el caso de los alabaos, que son cantos de finalidad religiosa específicamente dedicados a los muertos. Encontramos toda una estructura organizada para despedir a los muertos. En el sur se acompañan con instrumentos; en el norte, no. En el Palenque, se tiene el lumbalú; un sincretismo total, pero fundamentalmente de lengua, música y espiritualidad.

El lumbalú palenquero recoge en todo sentido la combinación perfecta para resumir el porqué de la importancia y la permanencia de la música palenquera a través de los tiempos. El lumbalú como lo considera Luis Gerardo Martínez Miranda en *Kandeno: Iconografía de la música cantada en palenquero (2007)*, es una institución de carácter fúnebre que reúne en un solo sitio a las mujeres cantadoras y a los mejores tamboreros de todo el lugar. Se

trata de un lugar sagrado con ritmo, melodía, sentimiento e imágenes que avivan una cosmovisión de profundidades acuáticas, espacios terrenales y parajes de imaginaria fantástica. Es en la poética de los cantos de Lumbalú donde se han precisado huellas sociales y lingüísticas de ancestro africano (De Friedemann, S. 1983, p 15). Es la memoria (religión-lengua-ritmo) viva de sus ancestros y el pie para el devenir.

Los negros bozales se reunían a través de los cabildos, más que otra cosa, por su lugar de origen. ¿Por qué motivo? Pues los cabildos eran pequeñas sociedades de ayuda para con el prójimo, pero un cabildo no era una cosa permanente al estilo de un palenque. El palenque es un grito de libertad, un aislamiento forzado, un conjunto de leyes y normas civilizadas, un cabildo permanente con estructura propia. Y la base de esa estructura la podemos notar en el lumbalú, es decir, la música, lengua y espiritualidad condicionan de alguna manera la dimensión política de la división del palenque: el kuagro.

El kuagro es un grupo de personas casi todas contemporáneas (podemos hablar de generaciones), integradas por hombres y mujeres. En Palenque se divide en dos partes: la del barrio arriba y la del barrio abajo. Pero, más allá de la diferencia o rivalidad entre estos kuagros, lo que los mantiene unidos es la fuerza que ejerce el ritual religioso cantado, del Lumbalú.

Esta organización... ocupa una faceta importante en el desarrollo de eventos como el velorio ya que sobre el kuagro descansa una deuda moral, consistente en el acompañamiento permanente del resto de los integrantes del Kuagro. Si uno de los miembros fallece o si muere algún familiar de los mismos, estos deben acompañar a los familiares durante los nueve días que dura el ritual del velorio (Martínez, 2007, p 23).

Desde la música, desde la lengua, desde la espiritualidad se ejercen también condicionamientos, además de preservar la memoria del antiguo hogar, para la nueva formación de estructuras de poder en el mismo Palenque de San Basilio. La fuerza de su música es descomunal.

## 1.2 Palenque sus otros ritmos, la otra resistencia

El lumbalú es el ritmo más puro con que cuenta el municipio de Palenque, y hasta hoy, no ha perdido su razón de ser ni sus características principales. No quiere decir esto que Palenque se haya quedado pasmado o inmóvil frente al mundo y el desarrollo de la historia y las tecnologías. Palenque conserva su tradición, y aún, con mucho esfuerzo, su lengua; ha cedido un poco menos que otras culturas su terreno a los intereses de las industrias culturales, pero está en ellos, con ellos y se ha retroalimentado muy bien.

Palenque no es sólo lumbalú, aunque éste, a nuestro modo de ver, es la matriz de todo el devenir musical en su historia. Primero, por cantar en su lengua, por estar conectada con ritos religiosos, por hacer memoria. Pero el palenquero también habla español, y hace música desde allí.

### 1.2.1 Del lumbalú a la champeta

Palenque es un corregimiento del municipio de Mahates, departamento de Bolívar, ubicado en las faldas de los Montes de María el cual “cuenta con una población aproximada de 3000 habitante; es una sociedad descendiente directa de negros cimarrones. Fue fundado por un ex monarca africano, el rey Benkos Biohó: quien al mando de un ejército de cimarrones bijagos, ngolas y kongos, desafía al régimen español, logrando la libertad de este palenque en 1713”. (Martínez, 2007, P 16). En este sentido, tiene una historia como las

demás, abstracta, llena de coraje y furia, la inevitabilidad de la violencia. Lo que esconde este resumen abstracto, muchas veces enseñado en cátedras de historia del Caribe colombiano en instituciones de secundaria en el país, es la importancia y vitalidad de su música. Desde el inicio, con el lumbalú se fue forjando una fuerte tradición musical: bullerengue, sones, chalupas y champetas. Las canciones compuestas y cantadas en Palenque superan muchas veces el número de la población actual del municipio, pero esto no es una estadística muy cómoda para los intereses de los “estadísticos”. La diferencia con el lumbalú es que ya éstas músicas no se hacen del todo en lengua palenquera y se alejan de los ritos espirituales como el velorio de muertos. Se incurre a cantar la zafra, que es el canto de trabajo, en el bullerengue que ritualiza varios momentos de la vida, el son de los sextetos que toma el son cubano como matriz ya entrado el siglo XX.

Nos parece oportuno citar aquí una apreciación de Martínez Miranda:

El Hombre africano desde la máxima negación a la que fue sometido durante la colonización y esclavitud, supo sin embargo, devolver mediante sus ritmos, danzas, cantos, otras formas de pensar y de comunicarse; la mejor forma de superar las limitaciones y obstáculos de una lógica dominante, de allí que su relación con otros actores propició el origen de nuevas creaciones musicales en su mayoría repletas de innovaciones africanas (2007, p 16).

Se cultiva el bullerengue, el cual no se aparta mucho de la tradición del lumbalú. Es un ritmo cantado por mujeres, acompañadas de dos tambores, el llamador y el alegre. La estructura de su lírica en su mayoría es de canto y responso, dado siempre a improvisaciones en medio del jolgorio. A lo que se alude allí es a la vida misma, a la gestación, al proceso

del nacimiento de un niño, a los dolores de parto. Algo más terrenal que el Lumbalú, pero no muy diferente en su origen, de acuerdo con Enrique Muñoz:

El bullerengueSentao o asentao se conoce como bullerengue antiguo, su tradición hunde raíces en la lejana África que aun pervive en las voces de mujeres octogenarias. La cuna primigenia del bullerengue hay que ubicarla en los palenques: escenarios de rebeldía y autonomía en las largas jornadas de jolgorios. (1996, p, 4)

En as rondas infantiles, por su parte, lo que se establece es una especie de juego muy parecido a los juegos y cantos de tamboras a las orillas del río Magdalena.

Las décimas se hacen usando con la estructura formal de la lengua española. Las décimas palenqueras reflejan el diario vivir de los trabajadores de Palenque, así mismo las composiciones de cuartetos.

La zafra es muy determinante para la creación de nuevos versos y canciones; los compositores en su mayoría intercalaban o superponían a sus labores cantos para no aburrirse ni caer frente a la monotonía o pesadez del trabajo. Pero, como ya se dijo, nada en Palenque está desligado por completo de sus orígenes africanos. Estos cantos son populares y muy parecidos en todas las regiones afroamericanas. La zafra o *worksong* para algunos tiene un objetivo:

Buscar la transformación del trabajo en una forma de danza, lo cual a su vez provoca una excitación que no puede producirse en las monótonas tareas diarias, la cual aumenta la energía llevándola a una forma que excluye toda clase de movimientos innecesarios y al mismo tiempo se transforma en fuerza Motriz.”

(Janheinz, J, 1963. p. 14).



Pero realmente esto hace parte del carácter innovador y divertido de los trabajadores, por lo menos en Palenque.

Con la luz eléctrica, el África moderna invade a Palenque con los SoundSystems y los picós, el vacile original. En el Festival de música del Caribe, al cual los palenqueros asistieron en Cartagena para demostrar su música, se dieron cuenta de que a lo que ellos denominaban “porro palenquero” podían añadirle instrumentos eléctricos como los caribeños de carácter mundial. Palenque entró en la champeta, el más comercial de sus ritmos, con representantes como AnneZwing.

El primer sexteto que existió en Palenque, según testimonios de sus propios habitantes, fue el Sexteto Matantera, organizado y dirigido por músicos pertenecientes al Barrio Arriba. Luego, debido al gran auge que tuvo por su innovación musical, surgió el segundo sexteto denominado Son Habanero. Pero ¿en qué consiste esta innovación? ¿Por qué es tan especial este ritmo?

En los años 20 y 30, algunos palenqueros estuvieron trabajando en el Ingenio Azucarero “Central Colombia” de la población de Sincerín. El contacto directo con sextetos cubanos que contrataban en días de celebraciones, fue lo que originó el son palenquero. A diferencia del son cubano, el palenquero deja por fuera la guitarra (pues no se habituaba a tocar guitarra) y añade o agrega a sus tambores habituales dos diminutos instrumentos de percusión a manera de bongoes, pero elaborados en cuero de conejo. Añade también dos maracas hechas de totumo y rellenas de una semilla dura llamada Chuirá, las claves que marcan el compás. Además, una tumbadora con cuero de chivo un tanto templado o afinado; y un nuevo instrumento: la marímbula, el más ajeno de todos. En síntesis, un

grupo y ritmo musical nuevo. Además, la agrupación podían, como es el caso de hoy en día con el Sexteto Tabalá, integrarla más de seis personas. Los sextetos palenqueros se hacen llamar sextetos por el ritmo que encontraron familiar y empezaron a interpretar.

Pero la diferencia más marcada, y a la vez lo que hace más original e importante esta música es su contacto con el lumbalú.

El Sexteto Matantera hizo parte, desde su creación, del cabildo lumbalú y, como tal, acompañaba todos los funerales y las festividades del pueblo. El contacto del son y la música perteneciente a los rituales afrocolombianos fue decisivo para el desarrollo del son palenquero. De la confluencia resulta el son lumbalú o son fúnebre, donde se integran ritmos afrocolombianos al son Cubano, cambiando su estructura melódica y rítmica (Ponce & Torres, 2000 p 12).

Luego en su desarrollo, al pasar de los años, con otros métodos de composición como el de la zafra o canto de labores, nacen otros aires como el son bullerengue, son caminao y son lento.

Tal vez sea atrevido decir que el son palenquero, con menos de un siglo de existencia, resume musicalmente la historia musical del Palenque de San Basilio, principalmente si tenemos en cuenta que en sus inicios estaba conectado directamente con el lumbalú. El sexteto más importante y que aún sigue tocando, ya no por reconocimiento, sino porque no encuentran otra forma de vivir, se llama el Sexteto Tabalá; y Tabalá en palenquero significa “Tambores de Guerra. Continúa la resistencia”.

## 2 Antecedentes bibliográficos

A pesar de que la lengua y la música han sido determinantes para la construcción de la ideología palenquera, como hemos visto arriba, muy pocos estudios se han hecho al respecto. La discriminación total por años y la reciente fetichización del palenquero y su cultura como mercancía, no han permitido un acercamiento multidisciplinar en este sentido.

Los estudios sobre el folclor en Colombia han empezado demasiado tarde. Y en el Caribe colombiano más aún. Cómo casi todo, la centralización del país permite que los primeros indicios de reflexión sobre folclor y cultura popular se presenten en el interior del país.

En el Caribe colombiano, según Nieves Oviedo (2008), los primeros escritos que aparecieron sobre cultura popular y su música apenas se encuentran a mediados de los años 70 del siglo XX, algo que es muy grave, pues las sociedades folclóricas europeas vienen trabajando desde inicios del siglo XIX. En otras palabras, la reflexión sobre el folclor caribeño, su música, sus tradiciones, es relativamente nueva.

La primera necesidad de los folcloristas europeos era recoger, transcribir, recopilar narraciones y experiencias de la tradición oral de sus respectivos países con el fin de elaborar un compendio de razones que configuraran la identidad de esa región. Los países modernos nacientes necesitaban tener bases sólidas respecto a los demás países. Lo que tenemos allí es una pretensión política para darle uso a las tradiciones y conformar los estados nación.

En Colombia, este tipo de actividades se hace casi un siglo más tarde pero sin método propio.

Aquí se trajo preocupación metropolitana (como en tantas otras esferas de la cultura) y se importaron parcialmente sus métodos, con diversa suerte en los distintos países. Pero también se importaron las limitaciones inherentes a esos enfoques y, en consecuencia, el trabajo de los folcloristas, si bien reunió muchos datos valiosos, no se preocupó por aportar un conocimiento contextualizado y crítico (Nieves, J. 2008,p. 47).

Ahora, en un país que vive aún su etapa postesclavista, los estudios sobre la cultura afro, tal vez sean las más retrasadas de todos. Los primeros libros que aparecieron sobre el Folclor fueron exclusivos sobre la música vallenata. *Vallenatología* de Consuelo Araujo Noguera (1973), el primero. Y digamos, los primeros que aparecieron con una alta dosis de publicidad que desencadenó las pautas para las futuras investigaciones. El vallenato pasó a ser el centro de investigación, y en el Caribe colombiano se pasó por encima de sus otras músicas.

Una comunidad como palenque tiene que luchar en varios niveles para su reconocimiento: I con la discriminación racial de su propia región; II con la discriminación nacional (andina) respecto a la música del Caribe en general.

Sin embargo hay que hacer referencia al trabajo de los hermanos Zapata Olivella, que son quienes empiezan a sacar del anonimato académico y bibliográfico algunas de las comunidades afro del Caribe. Veamos una cita de Jorge Nieves Oviedo:

En oposición a tales discriminaciones, desconocimientos y exclusiones de la música popular de origen regional, surgió la preocupación de figuras como los hermanos Zapata Olivella (Delia, Manuel y Juan), quienes lograron abrir espacios de reconocimiento para las prácticas culturales de las comunidades afrocolombianas con énfasis en danza y música (Nieves, J, 2008 p 67).

Los trabajos sobre la música del Palenque de San Basilio son relativamente nuevos. Ahora bien, trabajos sobre el discurso basados en el análisis de los textos cantados por esta comunidad son prácticamente nulos.

El análisis del discurso en el Caribe colombiano, en cuanto a textos cantados ha sido dominado, nuevamente, por la música vallenata o la música de acordeón en general. Sobre las composiciones de gaitas o bullerengues, no se conocen de manera abierta, trabajos realizados en este sentido. Específicamente en Palenque, los trabajos que más se acercan a este fin, son los que se ejecutan investigando su lengua.

Los estudios sobre lengua palenquera se iniciaron hace 50 años aproximadamente con el descubrimiento de su tipología criolla, dicho hallazgo fue liderado por los investigadores Germán de Granda, Dereck Bickerton y Aquiles Escalante. Este estudio es de gran valor no sólo por la exactitud de la mayoría de las observaciones gramaticales, “sino también por la riqueza de ejemplos que la sustentan y la descripción bastante detallada que sobre este idioma hasta el momento se había hecho” (Martínez, 2007, p. 33). Los textos mencionados son “Palenquero: A Spanish Based creole of northern Colombia”. El estudio de Germán de Granda se denomina, La tipología criolla de dos hablas del área lingüística hispánica (Thesaurus, 23 págs.) y Aquiles Escalante: Notas sobre el Palenque de San

Basilio, una comunidad negra de Colombia publicado por la universidad del atlántico en 1954.

En 1986 aparece *El palenquero, un lenguaje post-criollo de Colombia*, publicado por el Instituto Caro y Cuervo. Esta obra hace referencia a las bases léxicas comunes entre el palenquero y algunas lenguas africanas.

Del Cantillo Mathieu publica en el 1984 El léxico Africano de San Basilio de Palenque (Thesaurus).

En 1993 aparece uno de los estudios con mayor reconocimiento a nivel nacional también publicado por el instituto Caro y Cuervo: *El Habla en el palenque de San Basilio*, que se puede encontrar en el libro de varios autores “Lengua y sociedad en el palenque de san Basilio”. Es escrito por Carlos Patiño Roselli quien acuña la total independencia del palenquero como lengua original.

El estudioso añade, desde su enfoque sociolingüístico, que este vernáculo criollo ha constituido un factor primordial de cohesión y preservación de la identidad del negro de San Basilio, frente al mundo externo, factor que responde a manifestaciones lingüísticas tales como los pidgins o las lenguas criollas que se nutren de la desigualdad social en un ámbito dominado por otro lenguaje, que en el caso del Palenque de San Basilio ha sido el español (Martínez, 2007, p. 34)

Uno de los últimos trabajos publicados pertenece a Juana Pabla Pérez: el criollo de San Basilio: Una visión estructural de su lengua (1999), quien hace un estudio comparativo de

las influencias de las lenguas africanas que se encuentran presentes tanto en el palenquero como en otros criollos.

Hay que hacer nota del trabajo en conjunto de Jessica Ponce y Ángela Torres “Tierra mágica, una visión sociocultural del afro descendiente a través del lenguaje musical en el Palenque de San Basilio”, donde denotan la importancia de la música en las actividades diarias del palenquero.

Pero fuera de este, ¿qué relación tienen los otros estudios con su música?, ¿con los textos cantados? De acuerdo con Jessica Ponce y Ángela Torres, “para los afrodescendientes palenqueros, todo en la vida puede ser entendido en clave de música, ya que ligan la música al amor, a la tristeza, la felicidad, a la vida y la muerte (Ponce & Torres. 2000 p. 3) Por esta razón es que proponemos el siguiente ejercicio para ubicar por medio de La deixis al sujeto palenquero dentro de sus propias composiciones.

### **3.La importancia de un análisis del discurso en las canciones de Palenque, propuesta de la deixis.**

Vista ya la importancia de la música palenquera y el desconocimiento en cuanto a la relación música y discurso proponemos un tipo de análisis lingüístico del discurso para ver donde se ubica el palenquero dentro de sus canciones; el palenquero dentro de su universo cantado.

Se escogió un corpus del Sexteto Tabalá por que es un grupo fundamental que reúne muchas características. Sus letras en su mayoría están en español, y son una síntesis de la historia musical del Palenque de san Basilio. Se seleccionaron un total de 7 Canciones que aparecen recopiladas en el Album MUSICA DEL MUNDO SEXTETO TABALÁ, COLOMBIA: LOS REYES DEL SON PALENQUERO grabado por Palenque Records. en el año1999.

#### **3.1 Panorama general del análisis lingüístico del discurso**

En los últimos años los estudios del discurso han adquirido una gran preponderancia en la lingüística.

Los análisis del discurso se pueden plantear desde una perspectiva con énfasis en el discurso y otras que se basan en las interacciones sociales y en las ideologías que subyacen a ellos (discurso).



En cuanto al análisis lingüístico del discurso, vemos que sus bases concretas plantean que dicho discurso objeto de estudio, debe ser abordado desde una perspectiva enteramente lingüística; es decir si, el discurso es inherente a lo social, pues comporta una situación comunicativa que consta de una intencionalidad (lo cual es esencial dentro de un contexto determinado), el análisis lingüístico del discurso se basa en el estudio de dicho discurso. Esto como producción lingüística que comprende lo sintáctico ( la correcta organización de las palabras dentro de la oración), lo semántico (el sentido del discurso) y lo pragmático (como acto de habla o producción del discurso); además de sintagmas oracionales o conjunto de oraciones, estas últimas conocidas como unidades discursivas.

Por otro lado, dentro del análisis lingüístico del discurso, se persigue un objetivo: el de explicar por medio de las “huellas lingüísticas”, cómo se realiza la selección léxica, sintáctica y semántica de un hablante en cuanto a planificación y producción del discurso.

De esta misma manera, el análisis lingüístico del discurso hará un intento de descripción discursiva, es decir, la formación y/o interpretación del discurso basándose en marcas lingüísticas (fonografemáticas, léxicas, gramaticales y semánticas).

Las manifestaciones verbales serán concebidas como reflejo de las intenciones y estrategias del hablante, así como las marcas lingüísticas pasarán a explicar cómo las personas que utilizan el lenguaje codifican lingüísticamente las intenciones comunicativas.

Las “huellas lingüísticas” del hablante están inscritas en el discurso así como sus intenciones, y la manera en que se configura lingüísticamente cada enunciado sirve como guía para su interpretación. Es así, como por medio del lenguaje el sujeto hablante imprime

sus marcas lingüísticas, las cuales determinan o reconstruyen la visión del individuo con respecto a cada situación o evento.

Otra noción que propone el análisis lingüístico del discurso y que igualmente es de suma importancia, consiste en que la manera como se configura un enunciado esta estrechamente relacionada con la intención comunicativa del sujeto. Por supuesto que esta temática es del completo interés de la lingüística.

Para la lingüística funcionalista no es concebible, únicamente, describir las formas lingüísticas independientes del propósito al cual están destinadas. Los procesos comunicativos no se pueden divorciar de las formas lingüísticas discursivas, y aunque hay un sinnúmero de palabras que guían las inferencias en el discurso, se debe tener presente que no siempre existe una relación univoca entre forma y sentido, ya que una misma frase consta de variadas significaciones en diferentes momentos. Así mismo la intención del sujeto hablante puede expresarse a través de distintos medios lingüísticos.

Vale aclarar que aunque el análisis lingüístico del discurso sigue –obviamente- la corriente lingüística, no puede ni debe quedar limitado sólo a ésta, debido a que en todo proceso comunicativo en el cual intervenga tanto la emisión como la recepción de un mensaje (o que cada sujeto hablante codifique e interprete los significados de manera reciproca), intervienen una serie de factores lingüísticos y extralingüísticos, los cuales contienen señales lingüísticas y paralingüísticas.

### 3.2 Deixis: análisis en canciones de Palenque del Sexteto Tabalá

En lo que respecta a esta sección del trabajo, se comenzará definiendo la deixis como la parte de la gramática que se encarga de la relación entre las palabras como referentes

para otros elementos, es decir, palabras como *tù, hoy, aquí, esto*, se denominan deícticos o expresiones deícticas, y sirven para señalar **personas, lugares, espacios temporales**, etc. Por lo tanto se clasifican en *deixis personal* o de persona, *deixis espacial* o de lugar y *deixis temporal* o de tiempo las cuales muestran de manera específica el contexto o espacio físico al cual se está refiriendo, además de los sujetos inscritos en la enunciación.

En primer lugar tenemos la *deixis personal*, la cual se refiere al papel que desempeña un sujeto o participante dentro de la oración. De esta manera puede ser de primera, segunda o tercera persona: El corpus de canciones del Sexteto Tabalá escogido para este análisis, en cuanto a la *deixis personal* se refiere, en su mayor parte presenta deícticos en primera y segunda persona del singular debido a la posición del sujeto en el discurso.

### 3.2.1 Deixis de persona

En el siguiente cuadro vamos a encontrar de qué manera se configuran los diferentes pronombres. En las canciones analizadas se intentará identificar cuáles son los pronombres que predominan en las canciones en cuestión; cuál se afirma más; y cuál es el actuante más frecuente; para tratar de generalizar en el resto de canciones del Sexteto Tabalá, y, hasta cierto punto, en casi toda la música palenquera..

CANCIÓN	DEIXIS PERSONALES
<p>DÁMELO TILDE</p> <p>Ay <b>dámelo</b> Tilde</p> <p>Coro: ay <b>dámelo</b></p> <p><b>Dámelo</b> tilde</p> <p>Coro: ay <b>dámelo</b></p> <p>Alicia Valdez</p> <p>Coro: ay <b>dámelo</b></p> <p><b>Dámelo</b> nena</p> <p>Coro: ay <b>dámelo</b></p> <p><b>Tu,</b> amorcito</p> <p>Coro: ay <b>dámelo</b></p> <p><b>Dámelo</b> mayo</p> <p>Coro: ay <b>dámelo</b></p> <p><b>Dámelo</b> mayo</p> <p>Coro: ay <b>dámelo</b></p> <p>Por que <b>me</b> muero</p> <p>Coro: ay <b>dámelo</b></p> <p>Ven que <b>me</b> muero</p> <p>Coro: ay <b>dámelo</b></p>	<p>Segunda persona: <i>tú</i> elíptico (recuperable en la flexión del verbo imperativo <i>dame</i>)</p> <p><b>*Me (dámelo):</b> Primera persona del singular, en función de complemento indirecto. El pronombre <i>me</i> marca la presencia del sujeto enunciante.</p> <p><b>Lo (dámelo):</b> tercera persona del singular (pronombre átono) en función de complemento directo</p> <p><b>Tú:</b> segunda persona del singular, en función apelativa.</p> <p>La canción reitera la expresión <i>dámelo</i> la cual se acompaña de diversas estructuras (tú, nena, Tilde, amorcito, Alicia Valdez, Mayo) que evidencian un carácter apelativo constante.</p> <p>En otros casos, aparece el pronombre <i>me</i> (<b>me muero</b>) como marca del sujeto enunciante, pero en tal situación el pronombre –al estar acompañando un verbo intransitivo– está asociado a la morfología del verbo (es decir, el verbo tiene una estructura pronominal: <i>morirme</i>)</p>

CANCIÓN	DEIXIS PERSONALES
<p>JULIA TE ARETIRASTES (Introducción)</p> <p>Yo he salido de <b>mi</b> casa Para cantar estos lindos sonos</p> <p><b>Yo</b> no sé lo que le pasa A <b>mi</b> pobre corazones* (bis)</p> <p><b>Mi</b> pobre corazón ay Julia <b>te aretirastes</b> Coro: de <b>mi</b> pobre corazón</p> <p><b>Te aretirastes te aretirastes</b> Coro: de <b>mi</b> pobre corazón</p> <p>Ay Julia <b>me</b> dejas solo Coro: de <b>mi</b> pobre corazón</p> <p><b>Te aretirastes</b> negra del alma Coro: de <b>mi</b> pobre corazón</p> <p>Ay arriba de Calle Nueva Coro: de <b>mi</b> pobre corazón</p> <p><b>Te aretirastes</b> negra del alma Coro: de <b>mi</b> pobre corazón</p> <p>El sábado por la noche Coro: de <b>mi</b> pobre corazón</p> <p>Con el son de la vieja Julia Coro: de <b>mi</b> pobre corazón</p> <p>Con el son de Julia Cassiani Coro: de <b>mi</b> pobre corazón</p>	<p><b>Mi:</b> (<b>mi</b> casa) Adjetivoposetivo que revela la presencia del sujeto enunciante</p> <p><b>Yo y sé (Yo no sé):</b> Se evidencia el sujeto enunciante en una doble dimensión: como pronombre en primera persona del singular, y como formante flexivo del verbo (<b>sé</b>n primera persona). La estructura de la frase es redundante pues hay una doble manifestación de la primera persona.</p> <p><b>TE y te(s) (Te aretirastes):</b> segunda persona del singular. La segunda persona se redunda en el pronombre <b>Te</b> como acompañante de un verbo pronominal y <b>aretiraste(s)</b> formante flexivo de la segunda persona del verbo, en tiempo pretérito indefinido del modo indicativo. En este caso, por paragoge, se le adiciona el sonido /s/ a la conjugación, algo muy propio de las conjugaciones de la segunda persona en este tiempo verbal.</p> <p><b>ME:</b> primera persona del singular, en función de complemento directo (pronombre àtono)</p>

CANCIÓN	DEIXIS PERSONALES
<p>REINA DE LOS JARDINES</p> <p>(Introducción)</p> <p>Ayer <b>lavi</b></p> <p>Una mañana regando flores</p> <p>A la dueña de los jardines</p> <p>De los jardines de <b>mis</b> amores.</p> <p>Reina de los jardines <b>recíbeme</b> cantando</p> <p>Coro: reina de los jardines</p> <p><b>Recíbeme</b> llorando</p> <p>Coro: reina de los jardines</p> <p><b>Recíbeme</b> madre linda</p> <p>Coro: reina de los jardines</p> <p><b>Recíbeme</b> en tus brazos</p> <p>Coro: reina de los jardines</p> <p><b>Recíbeme</b> Yomaira Blanco</p> <p>Coro: reina de los jardines</p> <p>Ehh Pacho Simanca</p> <p>Coro: reina de los jardines</p>	<p><b>Mis:</b> primera persona del singular, en función de complemento directo</p> <p><b>Me:</b> primera persona del singular, en función de complemento directo (pronombre àtono)</p> <p><b>La:</b> Pronombre relativo, en función de complemento directo.</p>

CANCIÓN	DEIXIS PERSONALES
<p>EL PALOMO</p> <p>(Introducción)</p> <p>El palomo está en la calle y no se puede soportá mama</p> <p>Llora <b>tu</b> palomo Toño que el palomo <b>se te va</b> mama</p> <p>Llora <b>tu</b> palomo <b>Toño</b></p> <p>Coro: llora <b>tu</b> palomo nomá</p> <p>Llora <b>tu</b> palomo <b>toño</b></p> <p>Coro: llora <b>tu</b> palomo nomá</p> <p>El palomo está en la calle</p> <p>Coro: llora <b>tu</b> palomo nomá</p> <p>Palomito palomito<b>mío</b></p> <p>Coro: llora <b>tu</b> palomo nomá</p> <p>Llora <b>tu</b> palomo Yomaira</p> <p>Coro: llora <b>tu</b> palomo nomá</p> <p>El palomo está en la calle</p> <p>Coro llora <b>tu</b> palomo nomá</p> <p>Mañana por la mañana Yomaira</p> <p>Coro: llora <b>tu</b> palomo nomá</p>	<p><b>Tu:</b> segunda persona del singular.</p> <p><b>Se:</b> segunda persona del singular, en función de complemento directo.</p> <p><b>Te:</b> segunda persona del singular, en función de complemento directo (pronombre átono).</p> <p><b>Mío:</b> primera persona del singular.</p>

CANCION	DEIXIS PERSONALES
<p data-bbox="321 254 423 281">OFELIA</p> <p data-bbox="280 373 630 401">No <b>quiero</b> una no <b>quiero</b> una</p> <p data-bbox="280 432 613 459">Coro: Ofelia <b>dime</b> la verdad</p> <p data-bbox="280 491 578 518">Ay Ofelia con <b>tu</b> pajarito</p> <p data-bbox="280 550 647 577">Coro: lo más lindo de la ciudad</p> <p data-bbox="280 609 626 636">Porque le cantaba más bonito</p> <p data-bbox="280 667 607 695">Coro: en la plaza de Bogotá</p> <p data-bbox="280 726 607 753">Ofelia Valdez del alma <b>mía</b></p> <p data-bbox="280 785 602 812">Coro: Ofelia de <b>mi</b> corazón</p> <p data-bbox="280 844 667 871">Ay no <b>quiero</b> una no <b>quiero</b> una</p> <p data-bbox="280 903 602 930">Coro: Ofelia de <b>mi</b> corazón</p> <p data-bbox="280 961 578 989">Ay Ofelia con <b>tu</b> pajarito</p> <p data-bbox="280 1020 647 1047">Coro: lo mas lindo de la ciudad</p> <p data-bbox="280 1079 591 1106">Que le cantaba mas bonito</p> <p data-bbox="280 1138 607 1165">Coro: en la plaza de Bogotá</p> <p data-bbox="280 1197 667 1224">Ay no <b>quiero</b> una no <b>quiero</b> una</p> <p data-bbox="280 1255 613 1283">Coro: Ofelia <b>dime</b> la verdad</p>	<p data-bbox="854 254 1252 281"><b>Tu:</b> segunda persona del singular.</p> <p data-bbox="797 312 1284 375"><b>Mi:</b> primera persona del singular, en función de complemento directo.</p>



CANCION	DEIXIS PERSONALES
<p>CALAMAR TIERRA DE ARENA</p> <p><b>Yo</b> no sé por qué la gente</p> <p><b>Me</b> andan hablando de araque</p> <p>Mira que cosa maluca</p> <p>La que le pasó a Velázquez</p> <p>Ay qué dolor Cartagena</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Ay qué dolor Cartagena oye</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Ay qué dolor Teresita</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p><b>Yo</b> tenía <b>mipuerquesita</b></p> <p>Pero <b>me</b> salió pollera</p> <p><b>Le corté</b> la hociguera</p> <p>Y siempre cogía su pollita</p> <p>Ay qué dolor Cartagena</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Ay qué dolor Cartagena</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Ay qué dolor Cartagena oye</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p>	<p><b>Yo:</b> primera persona del singular, en función sujeto directo.</p> <p><b>Me:</b> primera persona del singular, en función de complemento directo (pronombre átono)</p> <p><b>Mi:</b> primera persona del singular, en función de complemento directo.</p>

<p>Calla la boca polluelo</p> <p>Porqueya es tarde mañana</p> <p>Porque hay varias gavilanas</p> <p>Se cogen los pollos buenos</p> <p>Ay quédolor Cartagena</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Ay quédolor Cartagena oye</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Ay quédolor <b>Yomaira Blanco</b></p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Ay quédolor <b>Yomaira Blanco</b></p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Ay quédolor <b>Manuel Páez</b></p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Ay quédolor <b>Manuel Páez</b></p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Eran las dos de la tarde</p> <p><b>Yo</b> todavía <b>estaba</b> durmiendo</p> <p>Señores saquen su mano</p> <p>Que <b>yo me estoy</b> consumiendo</p> <p>Ay quédolor Cartagena</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Ay quédolor Cartagena</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Ay quédolor Cartagena eh!!</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena!!!!</p>	
---	--

<p>CANCION</p> <p>ROSA CARMINIA</p> <p>(introducción)</p> <p><b>Rosa carminia</b> le preguntaba</p> <p>Oiga viejito pa donde va (bis)</p> <p><b>Se va</b> Bartolito</p> <p>Coro: ay <b>se va se va</b></p> <p><b>Se va</b> solito</p> <p>Coro: ay <b>se va se va</b></p> <p><b>Se va</b> Bartolito</p> <p>Coro: ay <b>se va se va</b></p> <p><b>Se va</b> solito</p> <p>Coro: ay <b>se va se va</b></p> <p>Rosa Carminia</p> <p>Coro: ay <b>se va se va</b></p> <p><b>Se va</b> solita</p> <p>Coro: ay <b>se va se va</b></p> <p><b>Rosa Carminia</b></p> <p>Coro: ay <b>se va se va</b></p> <p><b>Se va</b> solita</p> <p>Coro: ay <b>se va se va</b></p> <p><b>Se va</b> Yomaira</p> <p>Coro: ay <b>se va se va</b></p> <p><b>Se va</b> solita</p> <p>Coro: ay <b>se va se va</b></p>	<p>DEIXIS PERSONALES</p> <p><b>Se:</b> tercera persona del singular, en función de complemento indirecto.</p> <p><b>Le:</b> primera persona del singular, en función de complemento directo. (Pronombre átono).</p> <p><b>Mi:</b> primera persona del singular, en función de complemento directo.</p>
---	--

La mujer de Libertica

Tiene cachos como un toro (bis)

**Le contare** a la mamita

Mataron a Manuel Polo (bis)

Coro: ay **se va se va**

**Se va** Manuel Polo

Coro: ay **se va se va**

**Se va** solito

Coro: ay **se va se va**

Yomaira Blanco

Coro: ay **se va se va**

**Se va** solita

Coro: ay **se va se va**

**Se va** Margarita

Coro: ay **se va se va**

Que es **mi** hermanita

Coro: ay **se va se va**

**Se va** Margarita

Coro: ay **se va se va**

Que es **mi** hermanita

Coro: ay **se va se va**

**Rafael Cassiani**

Coro: ay **se va se va**

**Se va** solito

Coro: ay **se va se va**

Tanta guayaba madura

Tanto limón en el suelo (bis)

Tanta muchacha bonita

En san Juan Nepomuceno (bis)

Coro: ay **se va se va**

**Se vamolenero**

Coro: ay **se va se va**

**Se va solito**

Coro: ay **se va se va**

**Se vamolenero**

Coro: ay **se va se va**

**Se va solito**

Coro: ay **se va se va**

**Se va viejito**

Coro: ay **se va se va**

**Se vamolenero**

Coro: ay **se va se va**

**Se va solito**

Coro: **se fuemolenero!!!!**

Vemos que en los cuadros anteriores, que se dividen en dos columnas: 1) Canción, 2), Deixis personales, notamos que en las canciones predomina el pronombre personal en primera persona. “Yo” lo cual nos dice que el autor, el yo lírico si se nos permite, se plasma como protagonista y principal actuante de las acciones o vivencias que se ven plasmadas en los textos cantados.

Esto reafirma el carácter orgulloso del pueblo palenquero, pueblo que canta, que se auto reconoce, que se cuenta a sí mismo, para ponerse en el mapa de la vida misma. Un canto y posición bastante político y determinante.

En segundo lugar, está repetidamente **Tú**: segunda persona del singular. Como si se tratara de un diálogo: yo te digo a ti. yo te sugiero. yo te canto esto por tal razón. El YO concretiza al Tú y lo enfrenta de manera directa. El mensaje no tiene posibilidad de una interpretación alejada de la realidad puesto que el canal de comunicación es directo. Casi no se admiten terceros.

### 3.2.2 Deixis de lugar

La deixis de lugar ubica a un participante o al sujeto dentro de un espacio físico. Como referentes deícticos tenemos varios elementos que nos muestran tanto desplazamiento como precisión dentro de un espacio determinado; por ejemplo: aquí, allá, ahí, etc. Pero para un análisis más profundo de este tópico, tomaremos como modelo el trabajo del profesor Juan Carlos Urango “NARRATIVAS EN LA MUSICA DE ACORDEON DEL CARIBE COLOMBIANO” (2008), donde se plantean formas más amplias de configuración espacial, como son:

- a. Por nominación genérica: aquí se usan expresiones con características generales como *lugar* o *sitio*, que aluden a dimensiones del espacio
- b. Por nominación común: con respecto a las características del espacio esta se puede clasificar en:
1. Nominación común del macrotopo: aquí se utilizan frases que revelan la condición geográfica o topográfica del espacio sin aludir a nombres propios, *montaña, campo, selva, cordillera, pueblo, sabana, población, ciudad, la capital, río, serranía, etc.*
  2. Nominación común del microtopo: contrario a lo anterior, aquí se emplean frases que aluden a un espacio particular, *casa, cabaña, hogar, bohío, etc.*
  3. Nominación común del mesotopo: en esta categoría se emplean frases que se refieren a espacios que al tiempo que están contenidos en uno mayor, lo están en uno menor, ejemplo, *barrio, calle, plaza, etc.*
- c. Por nominación propia: aquí se utilizan referentes deícticos para mencionar nombres propios de lugares, lo cual nos da una ubicación exacta e inmediata del espacio en mención
- d. Por referencia deíctica: como lo señala Otaola (2006), los deícticos espaciales pueden configurarse de diversas formas, por *demonstrativos*, los cuales son: *este, aquel, ese, aquellos, etc.* Por *elementos adverbiales*, que son: *aquí, ahí, allí, allá, cerca, lejos, arriba, abajo, delante, atrás, dentro afuera, derecha, izquierda.*

Verbos de movimiento, *ir, venir, acercarse, alejarse, subir, bajar, traer, llevar.*

Estos verbos marcan un desplazamiento en el espacio.

e. Por referentes indiciales del espacio: en ocasiones, la configuración del espacio no se da mediante ninguno de los elementos previamente señalados, sino que se da con elementos relacionados con este, es así como *burro, hacha, ganado, palomo, pollo*, etc. Son indicios de un espacio que gira en torno al campo.

Así de esta manera, a continuación veremos plasmado este modelo de análisis en las canciones del Sexteto Tabalá y sus cantos de rosa o cantos de trabajo (*worksong*), los cuales se ven evidenciados en sus letras un entorno rural, que sirve como inspiración de numerosas melodías, y que a la vez envuelven las actividades laborales de dichos autores musicales, haciendo de éstas una experiencia enriquecedora que pasa de generación en generación, manteniendo, ese legado del negro esclavo que utilizaba la música como único y mas eficaz medio de comunicación.



CANCION	DEIXIS ESPACIAL
<p>DÁMELO TILDE</p> <p>Ay dámeloTilde</p> <p>Coro: ay dámelo</p> <p>DámeloTilde</p> <p>Coro: ay dámelo</p> <p>Alicia Valdez</p> <p>Coro: ay dámelo</p> <p>Dámelo nena</p> <p>Coro: ay dámelo</p> <p>Tu amorcito</p> <p>Coro: ay dámelo</p> <p>Dámelo mayo</p> <p>Coro: ay dámelo</p> <p>Dámelo mayo</p> <p>Coro: ay dámelo</p> <p>Por que me muero</p> <p>Coro: ay dámelo</p> <p><b>Ven</b> que me muero</p> <p>Coro: ay dámelo</p>	<p><b>Ven:</b> défctico espacial, verbo de movimiento.</p>

CANCION	DEIXIS ESPACIAL
<p>JULIA TE ARETIRASTES</p> <p>(Introducción)</p> <p>Yo he salido de mi <b>casa</b></p> <p>Para cantar estos lindos sonos</p> <p>Yo no sé lo que le pasa</p> <p>A mi pobre corazones* (bis)</p> <p>Mi pobre corazón ay Julia te aretirastes</p> <p>Coro: de mi pobre corazón</p> <p>Te aretirastes te aretirastes</p> <p>Coro: de mi pobre corazón</p> <p>Ay Julia me dejas solo</p> <p>Coro: de mi pobre corazón</p> <p>Te aretirastes negra del alma</p> <p>Coro: de mi pobre corazón</p> <p>Ay <b>arriba</b> de <b>Calle Nueva</b></p> <p>Coro: de mi pobre corazón</p> <p>Te aretirastes negra del alma</p> <p>Coro: de mi pobre corazón</p> <p>El sábado por la noche</p> <p>Coro: de mi pobre corazón</p> <p>Con el son de la vieja Julia</p> <p>Coro: de mi pobre corazón</p> <p>Con el son de Julia Cassiani</p> <p>Coro: de mi pobre corazón</p>	<p><b>Aretirastes (retiraste):</b> deíctico espacial, verbo de movimiento.</p> <p><b>Casa:</b> nominación del espacio particular (microtropo).</p> <p><b>Arriba:</b> elemento adverbial, en función de complemento circunstancial de lugar.</p> <p><b>Calle Nueva:</b> nominación propia (microtropo)</p>

CANCION	DEIXIS ESPACIAL
<p>REINA DE LOS JARDINES</p> <p>(Introducción)</p> <p>Ayer la vi</p> <p>Una mañana regando flores</p> <p>A la dueña de los <b>jardines</b></p> <p>De los <b>jardines</b> de mis amores.</p> <p>Reina de los <b>jardines</b> recíbeme cantando</p> <p>Coro: reina de los <b>jardines</b></p> <p>Recíbeme llorando</p> <p>Coro: reina de los <b>jardines</b></p> <p>Recíbeme madre linda</p> <p>Coro: reina de los <b>jardines</b></p> <p>Recíbeme en tus brazos</p> <p>Coro: reina de los <b>jardines</b></p> <p>Recíbeme Yomaira blanco</p> <p>Coro: reina de los <b>jardines</b></p> <p>Ehh Pacho Simanca</p> <p>Coro: reina de los <b>jardines</b></p>	<p><b>Jardines:</b> referente indicial del espacio (RIE) (metaforización de la naturaleza como espacio)</p>

CANCION	DEIXIS ESPACIAL
<p>EL PALOMO</p> <p>(Introducción)</p> <p>El palomo está en <b>la calle</b> y no se puede soportá mama</p> <p>Llora tu palomo Toño que el palomo se te va mama</p> <p>Llora tu palomo Toño</p> <p>Coro: llora tu palomo nomá</p> <p>Llora tu palomo toño</p> <p>Coro: llora tu palomo nomá</p> <p>El palomo <b>está en la calle</b></p> <p>Coro: llora tu palomo nomá</p> <p>Palomito palomito mío</p> <p>Coro: llora tu palomo nomá</p> <p>Llora tu palomo Yomaira</p> <p>Coro: llora tu palomo nomá</p> <p>El palomo <b>está en la calle</b></p> <p>Coro llora tu palomo nomá</p> <p>Mañana por la mañana Yomaira</p> <p>Coro: llora tu palomo nomá</p>	<p><b>Palomo:</b> referente indicial del espacio (RIE).</p> <p><b>La calle:</b> nominación común.</p>

CANCION	DEIXIS ESPACIAL
<p>OFELIA</p> <p>No quiero una no quiero una</p> <p>Coro: Ofelia dime la verdad</p> <p>Hay Ofelia con tu <b>pajarito</b></p> <p>Coro: lo mas lindo de <b>la ciudad</b></p> <p>Por que le cantaba mas bonito</p> <p>Coro: en la <b>plaza de Bogotá</b></p> <p>Ofelia Valdez del alma mía</p> <p>Coro: Ofelia de mi corazón</p> <p>Hay no quiero una no quiero una</p> <p>Coro: Ofelia de mi corazón</p> <p>Hay Ofelia con tu <b>pajarito</b></p> <p>Coro: lo mas lindo de <b>la ciudad</b></p> <p>Que le cantaba mas bonito</p> <p>Coro: en <b>la plaza de Bogotá</b></p> <p>Hay no quiero una no quiero una</p> <p>Coro: Ofelia dime la verdad</p>	<p><b>Pajarito:</b> referente indicial del espacio (RIE).</p> <p><b>Ciudad:</b> nominación común del espacio (macrotropo)</p> <p><b>Plaza de Bogotá:</b> nominación propia (microtropo)</p>

CANCION	DEIXIS ESPACIAL
<p>CALAMAR TIERRA DE ARENA</p>	
<p>Yo no sé por qué la gente</p>	<p><b>Cartagena:</b> nominación propia del espacio (macrotopo)</p>
<p>Me andan hablando de araque</p>	
<p>Mira que cosa maluca</p>	<p><b>Calamar tierra de Arena:</b> nominación propia del espacio (macrotopo).</p>
<p>La que le paso a Velázquez</p>	
<p>Ay que dolor <b>Cartagena</b></p>	
<p>Coro: <b>Calamar tierra de arena</b></p>	
<p>Ay que dolor <b>Cartagena</b> oye</p>	
<p>Coro: <b>Calamar tierra de arena</b></p>	
<p>Ay que dolor Teresita</p>	
<p>Coro: <b>Calamar tierra de arena</b></p>	
<p>Yo tenía mi puerquesita</p>	
<p>Pero me salió pollera</p>	
<p>Le corte la hociguera</p>	
<p>Y siempre cogía su pollita</p>	
<p>Ay que dolor <b>Cartagena</b></p>	
<p>Coro: <b>Calamar tierra de arena</b></p>	
<p>Ay que dolor <b>Cartagena</b></p>	
<p>Coro: <b>Calamar tierra de arena</b></p>	
<p>Ay que dolor <b>Cartagena</b> oye</p>	
<p>Coro: <b>Calamar tierra de arena</b></p>	
<p>Calla la boca polluelo</p>	

Por que ya es tarde mañana

Por que hay varias gavilanas

Se cogen los pollos buenos

Ay que dolor **Cartagena**

Coro: **Calamar tierra de arena**

Ay que dolor **Cartagena** oye

Coro: **Calamar tierra de arena**

Ay que dolor Yomaira Blanco

Coro: **Calamar tierra de arena**

Ay que dolor Yomaira Blanco

Coro: **Calamar tierra de arena**

Ay que dolor Manuel Páez

Coro: **Calamar tierra de arena**

Ay que dolor Manuel Páez

Coro: **Calamar tierra de arena**

Eran las dos de la tarde

Yo todavía estaba durmiendo

Señores saquen su mano

Que yo me estoy consumiendo

Ay que dolor **Cartagena**

Coro: **Calamar tierra de arena**

Ay que dolor **Cartagena**

Coro: **Calamar tierra de arena**

Ay que dolor **Cartagena** eh!!

Coro: **Calamar tierra de arena!!!!**

CANCION	DEIXIS ESPACIAL
<p>ROSA CARMINIA</p> <p>(introducción)</p> <p>Rosa Carminia le preguntaba</p> <p>Oiga viejito <b>pa dónde va</b> (bis)</p> <p>Se va Bartolito</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va solito</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va Bartolito</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va solito</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Rosa Carminia</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va solita</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Rosa Carminia</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va solita</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va Yomaira</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va solita</p> <p>Coro: ay se va se va</p>	<p><b>Donde:</b> elemento adverbial, en función de complemento circunstancial de lugar.</p> <p><b>Va:</b> verbo de movimiento.</p> <p><b>Libertica:</b> nominación propia del espacio (macrotopo).</p> <p><b>Suelo:</b> nominación común del espacio.</p> <p><b>San Juan Nepomuceno:</b> nominación propia del espacio (macrotopo).</p>



La mujer de **Libertica**

Tiene cachos como un toro (bis)

Le contare a la mamita

Mataron a Manuel Polo (bis)

Coro: ay se va se va

Se va Manuel Polo

Coro: ay se va se va

Se va solito

Coro: ay se va se va

Yomaira Blanco

Coro: ay se va se va

Se va solita

Coro: ay se va se va

Se va Margarita

Coro: ay se va se va

Que es mi hermanita

Coro: ay se va se va

Se va Margarita

Coro: ay se va se va

Que es mi hermanita

Coro: ay se va se va

Rafael Cassiani

Coro: ay se va se va

Se va solito

Coro: ay se va se va

Tanta guayaba madura

Tanto limón en **el suelo** (bis)

Tanta muchacha bonita

En **san Juan Nepomuceno** (bis)

Coro: ay se va se va

Se va molenero

Coro: ay se va se va

Se va solito

Coro: ay se va se va

Se va molenero

Coro: ay se va se va

Se va solito

Coro: ay se va se va

Se va viejito

Coro: ay se va se va

Se va molenero

Coro: ay se va se va

Se va solito

Coro: se fue molenero!!!!

En los cuadros anteriores se observa que predomina la mención de lugares o la mención de espacios, ya sea microtópicos o macrotópicos. Esto nos hace notar que los espacios mencionados son cruciales para el desarrollo de las canciones del Sexteto Tabalá y, en un mayor grado, para el diario acontecer del pueblo palenquero. Es decir, los espacios físicos nutren las letras de las canciones mostrando de esta manera una versión no ajena de la realidad de la vida.

No encontramos lugares utópicos o extraterrenales. Los lugares nombrados son también bastante concretos y exactos (como vimos en el primer cuadro, también hay dos sujetos concretos: yo y tu) dejándonos ver a los actantes en lugares reconocibles. El palenquero se reconoce en su entorno.

Notamos cierta dualidad entre los actantes y el espacio, la presencia de verbos de movimiento dan cierto protagonismo al igual que cierto dinamismo dentro de dicho espacio mencionado en las canciones. Esto refleja al palenquero como un individuo dinámico, un ser en constante movimiento, que va y que llama.

### 3.2.3 La deixis temporal

Por último, tenemos la deixis temporal o de tiempo. Esta utiliza deícticos que ubican al participante en relación con un momento en particular. Claro está que estas dimensiones temporales se pueden clasificar de diferentes maneras.

a. Cronológicas: se refiere a los segmentos en los que se pueden dividir los espacios temporales; por ejemplo: *milenios, siglos, años, meses, semanas, días, horas, minutos o segundos*, de igual forma pueden ser representadas como *mañana, tarde, noche, madrugada*.

b. Atmosféricas: estas se determinan por ciclos o estaciones climáticas, *verano, otoño, invierno, primavera*, y todo lo que tenga que ver con condiciones climáticas, *calor, frío, viento, sol lluvia, huracanes*, etc.

c. Psicológica: el tiempo en relación con estados anímicos o emocionales (*es decir, el sufrimiento dilata el tiempo, la alegría lo contrae*).

d. Referencial: esta se da por relaciones analépticas, es decir, *antes, hace muchos años, mucho tiempo atrás...*) y prolepticas, *años después, pasaron muchos años*.

e. Gramaticales: estas se configuran por el uso de adverbios temporales, *hoy, mañana, ahora, ayer*, etc.

Por otro lado, citando a Otaola (2006, p. ), hay construcciones temporales además de las anteriores, las cuales configuran el tiempo de una manera más diversa.

Una de ellas es la flexión verbal, la cual organiza los relatos en torno a las dinámicas del verbo de tal forma que configuran la trama de la narración.

Dentro de la flexión verbal, el verbo alude a diversas formas en pasado, *pretérito imperfecto, pretérito perfecto (simple y compuesto) y pretérito pluscuamperfecto*,

También se presenta la intención del hablante sobre el oyente, la cual incluye tres formas temporales: *el pasado, el presente y el futuro*, además de *referencias temporales precisas y referencias temporales aproximadas*.

En el siguiente cuadro trataremos de identificar cómo se da la deixis temporal en las canciones del Sexteto Tabalá, mediante deícticos que ubican al participante en relación con un momento en particular.

CANCION	DEIXIS TEMPORAL
<p>DÁMELO TILDE</p> <p>Ay dámeloTilde</p> <p>Coro: ay dámelo</p> <p>Dámelo tilde</p> <p>Coro: ay dámelo</p> <p>Alicia Valdez</p> <p>Coro: ay dámelo</p> <p>Dámelo nena</p> <p>Coro: ay dámelo</p> <p>Tu amorcito</p> <p>Coro: ay dámelo</p> <p>Dámelo mayo</p> <p>Coro: ay dámelo</p> <p>Dámelo mayo</p> <p>Coro: ay dámelo</p> <p>Por que me muero</p> <p>Coro: ay dámelo</p> <p>Ven que me muero</p> <p>Coro: ay dámelo</p>	<p>No posee elementos temporales.</p>

CANCIÓN	DEIXIS TEMPORAL
<p>JULIA TE ARETIRASTES</p> <p>(Introducción)</p> <p>Yo he salido de mi casa Para cantar estos lindos sonos</p> <p>Yo no sé lo que le pasa A mi pobre corazones* (bis)</p> <p>Mi pobre corazón ay Julia te aretirastes Coro: de mi pobre corazón Te aretirastes te aretirastes Coro: de mi pobre corazón Ay Julia me dejas solo Coro: de mi pobre corazón Te aretirastes negra del alma Coro: de mi pobre corazón Ay arriba de calle nueva Coro: de mi pobre corazón Te aretirastes negra del alma Coro: de mi pobre corazón <b>El sábado por la noche</b> Coro: de mi pobre corazón Con el son de la vieja Julia Coro: de mi pobre corazón Con el son de Julia Cassiani Coro: de mi pobre corazón</p>	<p><b>El sábado por la noche:</b> referencia temporal precisa.</p>

CANCION	DEIXIS TEMPORAL
<p>REINA DE LOS JARDINES</p> <p>(Introducción)</p> <p><b>Ayer</b> la vi</p> <p><b>Una mañana</b> regando flores</p> <p>A la dueña de los jardines</p> <p>De los jardines de mis amores.</p> <p>Reina de los jardines recíbeme cantando</p> <p>Coro: reina de los jardines</p> <p>Recíbeme llorando</p> <p>Coro: reina de los jardines</p> <p>Recíbeme madre linda</p> <p>Coro: reina de los jardines</p> <p>Recíbeme en tus brazos</p> <p>Coro: reina de los jardines</p> <p>Recíbeme Yomaira blanco</p> <p>Coro: reina de los jardines</p> <p>Ehh Pacho Simanca</p> <p>Coro: reina de los jardines</p>	<p><b>Ayer:</b> referente temporal, en función de complemento circunstancial de tiempo. (CCT).</p> <p><b>Una mañana:</b> referencia temporal aproximada.</p>

CANCION	DEIXIS TEMPORAL
<p data-bbox="280 260 448 289">EL PALOMO</p> <p data-bbox="280 390 448 420">(Introducción)</p> <p data-bbox="224 520 748 590">El palomo está en la calle y no se puede soportá mama</p> <p data-bbox="224 690 743 760">Llora tu palomo Toño que el palomo se te va mama</p> <p data-bbox="280 858 537 888">Llora tu palomo Toño</p> <p data-bbox="280 924 607 953">Coro: llora tu palomo nomá</p> <p data-bbox="280 989 529 1018">Llora tu palomo toño</p> <p data-bbox="280 1054 607 1083">Coro: llora tu palomo nomá</p> <p data-bbox="280 1119 581 1148">El palomo está en la calle</p> <p data-bbox="280 1184 607 1213">Coro: llora tu palomo nomá</p> <p data-bbox="280 1249 550 1278">Palomito palomito mío</p> <p data-bbox="280 1314 607 1344">Coro: llora tu palomo nomá</p> <p data-bbox="280 1379 581 1409">Llora tu palomo Yomaira</p> <p data-bbox="280 1444 607 1474">Coro: llora tu palomo nomá</p> <p data-bbox="280 1509 581 1539">El palomo está en la calle</p> <p data-bbox="280 1575 607 1604">Coro llora tu palomo nomá</p> <p data-bbox="280 1640 683 1669"><b>Mañana por la mañana</b> Yomaira</p> <p data-bbox="280 1705 607 1734">Coro: llora tu palomo nomá</p>	<p data-bbox="797 323 1284 392"><b>Mañana por la mañana:</b> referencia temporal precisa.</p>



CANCIÓN	DEIXIS TEMPORAL
<p>OFELIA</p> <p>No quiero una no quiero una</p> <p>Coro: Ofelia dime la verdad</p> <p>Hay Ofelia con tu pajarito</p> <p>Coro: lo mas lindo de la ciudad</p> <p>Por que le cantaba mas bonito</p> <p>Coro: en la plaza de Bogotá</p> <p>Ofelia Valdez del alma mía</p> <p>Coro: Ofelia de mi corazón</p> <p>Hay no quiero una no quiero una</p> <p>Coro: Ofelia de mi corazón</p> <p>Hay Ofelia con tu pajarito</p> <p>Coro: lo mas lindo de la ciudad</p> <p>Que le cantaba mas bonito</p> <p>Coro: en la plaza de Bogotá</p> <p>Hay no quiero una no quiero una</p> <p>Coro: Ofelia dime la verdad</p>	<p>No posee elementos temporales.</p>

CANCION	DEIXIS TEMPORAL
<p>CALAMAR TIERRA DE ARENA</p> <p>Yo no se por que la gente</p> <p>Me andan hablando de araque</p> <p>Mira que cosa maluca</p> <p>La que <b>le paso</b> a Velázquez</p> <p>Ay que dolor Cartagena</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Ay que dolor Cartagena oye</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Ay que dolor teresita</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Y <b>tenía</b> mipuerquesita</p> <p>Pero me salió pollera</p> <p>Le corte la hociguera</p> <p>Y <b>siempre</b> cogía su pollita</p> <p>Ay que dolor Cartagena</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Ay que dolor Cartagena</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p> <p>Ay que dolor Cartagena oye</p> <p>Coro: Calamar tierra de arena</p>	<p><b>Pasó:</b> pasado del verbo <i>pasar</i> (pretérito activo)</p> <p><b>Tenía:</b> pretérito imperfecto, verbo “tener”</p> <p><b>Siempre:</b> referente temporal, en función de complemento circunstancial de tiempo.</p> <p><b>Tarde mañana:</b> referencia temporal aproximada.</p> <p><b>Dos de la tarde:</b> referencia temporal precisa.</p> <p><b>Todavía estaba:</b> pretérito imperfecto, verbo <i>estar</i></p>

Calla la boca polluelo

Por que ya es **tarde mañana**

Por que hay varias gavilanas

Se cogen los pollos buenos

Ay que dolor Cartagena

Coro: Calamar tierra de arena

Ay que dolor Cartagena oye

Coro: Calamar tierra de arena

Ay que dolor Yomaira Blanco

Coro: Calamar tierra de arena

Ay que dolor Yomaira Blanco

Coro: Calamar tierra de arena

Ay que dolor Manuel Páez

Coro: Calamar tierra de arena

Ay que dolor Manuel Páez

Coro: Calamar tierra de arena

Eran las **dos de la tarde**

Yo **todavía estaba** durmiendo

Señores saquen su mano

Que yo me estoy consumiendo

Ay que dolor Cartagena

Coro: Calamar tierra de arena

Ay que dolor Cartagena

Coro: Calamar tierra de arena

Ay que dolor Cartagena eh!!

Coro: Calamar tierra de arena!!!!

CANCIÓN	DEIXIS TEMPORAL
<p>ROSA CARMINIA</p> <p>(introducción)</p> <p>Rosa Carminia le preguntaba</p> <p>Oiga viejito pa donde va (bis)</p> <p>Se va Bartolito</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va solito</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va Bartolito</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va solito</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Rosa Carminia</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va solita</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Rosa Carminia</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va solita</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va Yomaira</p> <p>Coro: ay se va se va</p>	<p><b>Se fue:</b> verbo de movimiento (pretérito imperfecto)</p>

Se va solita	
Coro: ay se va se va	
La mujer de Libertica	
Tiene cachos como un toro (bis)	
Le contaré a la mamita	
Mataron a Manuel Polo (bis)	
Coro: ay se va se va	
Se va Manuel Polo	
Coro: ay se va se va	
Se va solito	
Coro: ay se va se va	
Yomaira Blanco	
Coro: ay se va se va	
Se va solita	
Coro: ay se va se va	
Se va Margarita	
Coro: ay se va se va	
Que es mi hermanita	
Coro: ay se va se va	
Se va Margarita	
Coro: ay se va se va	
Que es mi hermanita	
Coro: ay se va se va	
Rafael Cassiani	

<p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va solito</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Tanta guayaba madura</p> <p>Tanto limón en el suelo (bis)</p> <p>Tanta muchacha bonita</p> <p>En san Juan Nepomuceno (bis)</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va molenero</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va solito</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va molenero</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va solito</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va viejito</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va molenero</p> <p>Coro: ay se va se va</p> <p>Se va solito</p> <p>Coro: <b>se fuemolenero!!!!</b></p>	
---	--

En los cuadros anteriores vemos que predominan las referencias temporales *precisas* o *aproximadas*, lo cual muestra que el actuante o el protagonista de las vivencias busca estar en relación bastante directa con el momento en el cual se viven las experiencias. ¿Qué se observa en relación con las otras partes del análisis? También se nota cómo se concretiza el tiempo. Las referencias temporales precisas son, por ejemplo, “**Dos de la tarde**”, conjugada **con Tarde mañana**: referencia temporal aproximada que muestra a sujetos inmersos en tiempos palpables, es decir, no alejados ni en el futuro, ni en el pasado. Se podría decir que se habla (aunque se usen verbos en cualquier tiempo) notoriamente del presente.



## CONCLUSIONES

Hemos visto que desde el continente negro, los africanos, lejos de dejar su legado, trajeron consigo en gran cantidad; una herencia cultural que implantaron en nuestra geografía y que no sólo tuvo su presencia física, sino también tuvo una satisfactoria aceptación que produjo una mezcla de ideologías.

Uno de los elementos resultantes de esta hibridación es la actitud hacia el ritmo, el cual fue tomado por el propio espíritu de los individuos como un complejo modelo de forma de vida que vamos a llamar afro-americanismo y más específicamente, palenquero. Palenque, si bien es el resultado inconsciente de este proceso -desde la esclavitud hasta nuestros días- hoy por hoy somos testigos de que este pueblo es el archivo musical de África y de zonas del Caribe como la isla de Cuba y las Antillas, surgiendo así, cada vez que son invocadas en el momento en que se toca un tambor o se canta una canción en Palenque, producto de la inspiración del diario vivir.

A pesar de los obstáculos encontrados en el proceso de configuración de este trabajo investigativo, su dilatación temporal y varias circunstancias alternas, la riqueza del ejercicio académico realizado, desde la formulación del tema, las estrategias para desarrollar el mismo, pasando incluso por el rechazo de temas previos, y el tiempo invertido, representó para los autores en especial, estudiantes de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Cartagena, un gran patrimonio intelectual de valiosas experiencias.

Por una parte permitió ampliar tanto nuestro conocimiento como nuestra perspectiva, y darnos cuenta de la ideología de cierta cultura usando como lupa, disciplinas que están definidas y diseñadas para la observación y el desarrollo de numerosas temáticas; hablamos

del análisis lingüístico del discurso, que usamos para el examen satisfactorio de algo tan universal como es la música, pero más exactamente la del Sexteto Tabalá, grupo de individuos versados en el arte musical y que son propios del palenque de San Basilio.

Por otro lado, esta investigación permitió mostrar las ya conocidas condiciones de la cultura palenquera, además de su historia, y como es sabido, Palenque es la cuna de virtuosas canciones e indudablemente hermosos sonos que surgen de –en términos deícticos- un yo, que vive una experiencia en algún lugar, y que lo hace en cierto momento. Cada canción cantada y tocada es un gran ejemplo de inspiración, un proceso complejo que surge constantemente en cualquier labor diaria y que se transforma en el empuje que quizás cada ser humano necesita para alivianar las cargas constantes que son naturales en todo proceso biológico de cada individuo.

En la realización de este trabajo, además, se experimentó un crecimiento personal bastante significativo y de gran importancia, ya que se presentó la oportunidad de socializar la ideología de un grupo musical palenquero en específico. Y se logró en consecuencia, a partir de cierta ambientación histórica, ver la génesis tanto de la cultura palenquera en general como del Sexteto Tabalá en particular.

Este tipo de investigación podrá llegar a ser de mucha importancia, además de que esperamos sea útil para futuros trabajos que sigan esta línea temática y que pretendan dar a conocer la visión de mundo de otras culturas. Como nos muestra la historia, el palenque de San Basilio no fue el único asentamiento negro que se constituyó, a causa de la persecución de la Corona y en busca de independencia otros también se anclaron en diferentes zonas de

nuestro territorio, buscando en la música un medio de subsistencia y surgimiento cultural para nunca más ser perseguidos.

Con la realización de este trabajo se ha pretendido mostrar nuevas formas de análisis aplicables a lo que gira en torno a la música de San Basilio de Palenque, más específicamente en la música del Sexteto Tabalá.

El principal interés se basa también en mostrar que detrás de las canciones de este grupo hay algo más que simples líricas; la vivencia diaria, las actividades laborales y la determinación son la estructura firme que sostiene cada letra, cada melodía. El sentimiento que subyace dentro de cada canción es la fuerza motora que utilizan los palenqueros para crear nuevas melodías que los transportan a la madre África y a sus ancestros.

El modelo de análisis lingüístico aplicado a este trabajo muestra que en la sintaxis del corpus recogido de canciones del sexteto Tabalá, los sujetos se muestran sin mucha diferencia de la realidad en sus textos cantados. Ofrecen en sus canciones una idea de ellos mismos, en qué lugar andan y en qué momento actúan, dando una imagen global pero precisa del pensamiento palenquero. Ellos utilizan su música, elemento de expresión y transmisión universal, para mostrar quienes son en la inevitabilidad del canto.

Por todo lo anterior, se considera muy importante continuar con este tipo de investigaciones, haciéndolas extensivas a toda la comunidad estudiantil, no sólo de esta institución, sino de cualquier otra, ya que puede representar un material teórico y de referencia para que estudiantes busquen documentarse e informarse acerca de la temática investigada.

Por supuesto, los autores esperan que “Deixis en los cantos del sexteto Tabalá: una propuesta de análisis lingüístico del discurso” sea un trabajo de investigación que cumpla con todos los requerimientos establecidos por la Facultad y que esté presente en la biblioteca personal de estudiantes de las ciencias y humanas y de áreas culturales para su constante apoyo.

## Referencias Bibliográficas:

Jhan, Janheinz, Muntu, las culturas Neoafricanas, Fondo de Cultura Económica, Mexico 1963.

Martínez Miranda, Luis Gerardo, Kandeno, Iconografía de la música natada en palenquero. Tesis (no publicada)2007

Muñoz Velez, Enrique Luis, El Bullerengue: rito y canto a la vida. En:  
[http://www.musicalafrolatino.com/pagina\\_nueva\\_221.htm](http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_221.htm) 2004.

Varios Autores , De Alicia Dorada a Carito memorias discursivas de la modernidad en el Caribe colombiano, Universidad de Cartagena 2010.

Nieves, Jorge, De los sonidos del patio a la música mundo: semiosos nómadas del Caribe. Convenio Andrés Bello 2008.

Carvalho José, La etnomusicología en tiempos del canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. En Revista transcultural de música # 7.

Ponce, Jessica y Torres, Ángela, Música. Música, Lumbalú y cabildos en San Basilio de Palenque. En Revista Epicentro, edición # 3.

Arrazola Roberto. Palenque el primer pueblo libre de América: historia de las sublevaciones de los esclavos en Cartagena de Indias. Ediciones Hernandez,1970.

García, Jesús. Afroamericano Soy: La diáspora del Retorno, Ediciones Los Heraldos Negros/ Fundación Afroamericana, Caracas, Venezuela. 2000.

Otaola, C. (2006) *Análisis lingüístico del discurso: la lingüística enunciativa*. Ediciones académicas, 2006

Urango, J. C. (2008) "El Vallenato como texto narrativo: análisis del Cantor de Fonseca, de Carlos Huertas." En *Revista Visitas al Patio*, Vol. 1, No. 1

Escalante, Aquiles (1954): *Notas sobre el Palenque de San Basilio, una comunidad negra de Colombia* publicado por la Universidad del Atlántico.

Bickerton, Derek (1954) *Palenquero: A Spanish Based Creole of Northern Colombia*. Thesaurus.

Patiño Roselli, C. (1993): *El Habla en el Palenque de San Basilio*, en *Lengua y sociedad en el palenque de San Basilio*. Instituto Caro y Cuervo.