ORALOTECA

Grupo de Investigación sobre las Oralidades



NÚMERO 15 - 2025 | ISSN: 2145-0471

Editorial UNIMAGDALENA

ORALOTECA
Grupo de Investigación sobre las Oralidades

UNIVERSIDAD DEL MAGDALENA
ACREDITADA EN ALTA CALIDAD

Revista Oraloteca - Número 15, 2025

ISSN: 2145-0471

©UNIVERSIDAD DEL MAGDALENA

Editorial Unimagdalena
Calle 29H3 n.° 22-01
Edificio de Innovación y Emprendimiento
(57 - 605) 4381000 Ext. 1888
Santa Marta D.T.C.H. - Colombia
editorial@unimagdalena.edu.co
https://editorial.unimagdalena.edu.co/

Rector
Pablo Vera Salazar

Vicerrector de Investigación
Jorge Enrique Elías Caro

Coord. de Publicaciones y Fomento Editorial
Angélica María Cortés Martínez

Director
Fabio Silva Vallejo

Dirección editorial de este Numero
Gustavo Lindarte Sierra

Diseño de portada y contraportada
Dana Ovalle Ramírez

Semillerista del Grupo Oraloteca

Diseño y diagramación
Jeynner Kevin Páez Vélez

Fotografías
Archivo Grupo Oraloteca

ORALOTECA

Contenido

Editorial

Donde suena el Caribe resiste la vida 5

Gustavo Lindarte Sierra y
Fabio Silva Vallejo

Editores

Armonías de identidad: un estudio etnográfico sobre el papel de la música vallenata en guitarra como elemento de identidad cultural/patrimonial en el municipio de Agustín Codazzi, Cesar 6

Rubén Darío Padilla Pianetta

Narrativas escritas, orales, transculturales y cimarronas sobre músicas «mulatas» en el Bajo Magdalena 13

Deibys Carrasquilla Baza, Fabio Silva Vallejo, Luz Mery Bernal

¿Quién canta al victimario?: Alex Rodríguez y los límites de la memoria 39

Grupo de Investigación Oraloteca

Cantos del desierto: entre el amor y la resistencia sonora wayuu 45

Por: Edwin José Causado Povea

Buitraguito: la voz que Ciénaga no olvida 55

Milagro Calabria Orozco

Erasmo Vargas Casalis: del Caribe profundo a la sinfonía 61

Gustavo Lindarte Sierra

Contenido

Uré: el palenque invisible que resiste cantando. Don Arturo Sotelo y las voces negras que el Estado no escucha **66**
Grupo de Investigación Oraloteca

En la Sierra, la música les da vida a las cosas **71**
Iván Arrieta Cruz

Julia Martínez Reid: una voz raizal, una memoria sonora del Caribe insular **74**
Fabio Silva Vallejo

La gaita como camino de paz: voces del Caribe **78**
Gustavo Lindarte Sierra

Sancocho de sonidos populares: reflexiones sobre el rap de pueblo **83**
Diego Soledad Sánchez

El Caribe suena en un picó: memoria, fiesta y resistencia en Cartagena **97**
Fabio Silva Vallejo

La tuna afrouresana: un baile cantao que se resiste a desaparecer **103**
Nicolás Marchena Díaz

Alfareros de Paz y Cultura: la historia de una fundación nacida del compromiso social **108**
Gustavo Lindarte Sierra

¡La salina está cargá! **113**
Eisys Alvarado Beleño

Contenido

Kandé: la música que incomoda al machismo, alegra los cuerpos y une las almas **119**
Felipe Bolaños Pinedo

Louis Towers y Charles King: la champeta como herencia negra, grito urbano y cultura viva **130**
Fabio Silva Vallejo

Trayectorias y tensiones de la gaita en Guacamayal y El Carmen de Bolívar **143**
Gustavo Lindarte Sierra y Osman Sandoval Aguilar

Del tambor tradicional al reguetón: la propuesta de Fermín Nevita Alabata desde el pueblo wiwa **148**
Diego Soledad Sánchez

Puerto Escondido: el bullerengue como raíz, resistencia y saber vivo. Entrevista al músico y gestor cultural Edwin José Flórez **152**
Grupo de Investigación Oraloteca

Las canciones y la parranda **158**
Dana Laudith Ovalle Ramírez

Las retretas **160**
Marielca López Santiz

Editorial

Donde suena el Caribe resiste la vida

En el Caribe colombiano la música no es solo una expresión artística: es también una forma de memoria, una manera de narrar el mundo desde los cuerpos, los territorios y los sentires populares. Cada tambor, cada acorde, cada verso cantado en las lomas de la Sierra, en los resguardos indígenas del Perijá, en los caseríos del río Magdalena o en las esquinas picoteras de Cartagena, nos recuerda que aquí el canto no es adorno: es resistencia, es vida en movimiento, es una apuesta por seguir siendo a pesar de todo.

Este número 15 de la *Revista Oraloteca* lo dedicamos a las *músicas del Caribe colombiano*, entendidas no como géneros cerrados o estéticas fijas, sino como universos vivos, cambiantes, profundamente enraizados en las luchas y en los afectos de nuestras comunidades. Reunimos aquí voces diversas que dialogan sobre las músicas indígenas, negras, campesinas y urbanas: desde el vallenato profundo hasta la champeta contestataria; desde los cantos ancestrales hasta las nuevas fusiones digitales; desde las papayeras hasta las tarimas de festivales y músicas sinfónicas. Todas ellas tienen en común algo esencial: su potencia para resistir silencios impuestos, exclusiones históricas y conflictos aún no resueltos.

Como grupo de investigación y creación, *Oraloteca* reafirma en este número su compromiso con la *difusión de las formas artísticas y sonoras que surgen desde abajo, desde los márgenes, desde las memorias locales.* Creemos que escuchar es un acto político, y que la palabra dicha, cantada o *sampleada* tiene el poder de sanar, cuestionar y transformar el entorno en el que se escucha y se siente.

Este número quiere ser también un homenaje a quienes, con sus instrumentos, sus voces y sus territorios, siguen tocando el alma de una región que no se deja callar. A las mujeres que tamborean memorias; a los jóvenes que mezclan saberes antiguos con *beats* contemporáneos; a los abuelos y las abuelas que aún cantan décimas en los patios; a las comunidades que hacen de la música un refugio, un arma y un puente intergeneracional; a los maestros que siguen transmitiendo sus saberes; y a los jóvenes que en los toques convencionales mantienen vivas las músicas tradicionales.

Invitamos a leer con el corazón abierto, reconociendo en cada texto, en cada historia y en cada testimonio la riqueza inabarcable de un Caribe que no cabe en los moldes y que sigue reinventándose al ritmo de sus pueblos.

Gustavo Lindarte Sierra y
Fabio Silva Vallejo
Editores

Armonías de identidad:
un estudio etnográfico sobre el papel de la música vallenata en guitarra como elemento de identidad cultural/patrimonial en el municipio de Agustín Codazzi, Cesar

Rubén Darío Padilla Pianetta[1]

Introducción

El municipio de Agustín Codazzi, enclavado en el departamento del Cesar, Colombia, goza de un reconocimiento nacional e internacional como epicentro algodonero y agroenergético. Sin embargo, más allá de su prominencia económica, dicho territorio se distingue por una vibrante escena cultural, en la cual la interpretación del vallenato en guitarra ocupa un lugar privilegiado.

Este estudio, desde una perspectiva etnomusicológica y antropológica, se adentra en el universo sonoro de la música vallenata en guitarra codacense, analizando su intrincada relación con la construcción de identidad local, las dinámicas socioculturales y su potencial como patrimonio cultural inmaterial (PCI). Así, se argumenta que esta manifestación musical trasciende la mera expresión artística, constituyéndose en un poderoso vector de identidad colectiva, un vehículo para la narrativa de la experiencia local y un elemento fundamental del patrimonio cultural de la región.

A través de un análisis riguroso, que integra marcos teóricos de la etnomusicología, la antropología cultural y los estudios del patrimonio, se explorará cómo la guitarra, en el contexto del vallenato codacense, se erige como un símbolo de resistencia cultural, un testimonio de procesos migratorios y un factor clave en la cohesión social. El estudio se apoya en trabajo de campo etnográfico, incluyendo encuestas, entrevistas, historias de vida y autoetnografía, para desentrañar la complejidad de este fenómeno cultural y su significación para la comunidad.

Un poco sobre el contexto histórico, social y cultural de la guitarra en la música vallenata

Todos sabemos que al escuchar la palabra «vallenato» se nos da la idea de un género que se caracteriza por la conjugación de tres instrumentos: la caja, la guacharaca y el acordeón, o la «trietnia», como la denominan Bermúdez (2004) y Zapata (2020), entre otros autores. Muchos apuntes y estudios han concebido ese ideal para dar cuenta del origen de esta música, en cuya formulación y estructuración fueron partícipes el negro, el indio y el europeo.

1. Estudiante de Antropología, Universidad del Magdalena.

Si bien sabemos del debate gigantesco que existe acerca de si el vallenato se dio en principio en acordeón, o en guitarra, o en gaita, entre otros instrumentos, lo que sí se puede argumentar es que las primeras grabaciones de música se realizaron en guitarra. En todo caso, antes de la consolidación del formato actual, este género, como práctica musical arraigada en la cotidianidad de las comunidades del Caribe colombiano, exhibía una notable flexibilidad, de manera que diversos instrumentos, como la guitarra, el tiple e incluso la bandola, se integraban a las agrupaciones musicales según las tradiciones locales y la disponibilidad de recursos (Viloria, 2018).

Buitrago, originario de la región del Magdalena Grande, donde la guitarra gozaba de una presencia significativa en la música tradicional, la incorporó de manera natural a su conjunto, reflejo de un contexto musical diverso y aún no completamente estandarizado (Caballero, 2020). La influencia de este artista fue notable para muchos músicos y compositores de la región, y su lamentable fallecimiento a una corta edad dejó un vacío que luego llenarían el acordeón y sus intérpretes (los cuales ya estaban mucho antes también). De esta forma se terminaría de posicionar y consolidar este último como el instrumento insignia para lo que hoy en día es la música vallenata.

El papel de la música vallenata en guitarra y la creación del Festival de Música Vallenata en Guitarra como identidad cultural en la población del municipio

Agustín Codazzi, a diferencia de otros municipios de la región, experimentó un proceso de poblamiento relativamente tardío, marcado por oleadas migratorias provenientes de diversas zonas del país, especialmente durante el auge algodonero de mediados del siglo XX. Estos desplazamientos, motivados por la promesa de oportunidades económicas, trajeron consigo una variedad de expresiones culturales, incluyendo prácticas musicales que se entrelazaron con las tradiciones locales preexistentes (Alcaldía Agustín Codazzi, 2015). Por lo tanto, la música vallenata ya presente en la región se vio enriquecida por la llegada de nuevos ritmos, instrumentos y estilos interpretativos.

La guitarra, si bien no era ajena al vallenato, adquirió una mayor relevancia en



Foto 1. Monumento de la guitarra

Nota: a la izquierda se puede ver el antiguo monumento y, a la derecha, el nuevo instalado hace poco. Este se ubica en una de las entradas del municipio y es un ícono del territorio.

Fuente: Seminario La Calle y Academia Carlos Castillo.

Agustín Codazzi gracias a la influencia de los migrantes. Muchos de ellos provenían de regiones donde dicho instrumento ocupaba un lugar central en la música tradicional, como la región del Magdalena Grande y la zona andina colombiana. La llegada de estos músicos, con sus guitarras y sus repertorios, diversificó entonces el panorama musical local, contribuyendo a la consolidación de la guitarra como un instrumento característico del vallenato codacense. Familias como los Zedán, los Alarcón, los Bautista, los Castillo y muchas otras (de las cuales gran parte arribaron al municipio en la bonanza algodonera) se destacaron en la construcción, consolidación y conservación de este género en la zona.

La música, como práctica social, desempeña un papel fundamental en la construcción de la identidad y la cohesión social (Blacking, 1973). Así, en el contexto migratorio de Agustín Codazzi, el vallenato en guitarra se convirtió en un espacio de encuentro e interacción entre los recién llegados y los pobladores locales. Las parrandas vallenatas, las serenatas y las celebraciones festivas se transformaron en escenarios donde se compartían experiencias, se tejían lazos comunitarios y se construía una nueva identidad colectiva. La música, en este sentido, funcionó como un puente cultural, facilitando la integración de los migrantes y la creación de un sentido de pertenencia compartido.

El auge algodonero no solo impulsó la migración, sino que también generó un contexto económico propicio para el desarrollo de la música vallenata en guitarra. La prosperidad de este periodo permitió la proliferación de espacios de interpretación musical, como bares, Kz y fiestas privadas. Esta demanda creciente por música en vivo creó oportunidades para los intérpretes, incentivando la profesionalización del gremio y la consolidación del vallenato en guitarra como una actividad económica viable.

Es importante destacar que la influencia de la migración en el vallenato codacense no fue un proceso unidireccional. La interacción entre las diferentes tradiciones musicales generó un proceso de hibridación y creación



Foto 2. Primera edición del Festival de Música Vallenata en Guitarra

Fuente: Saúl Pianetta.

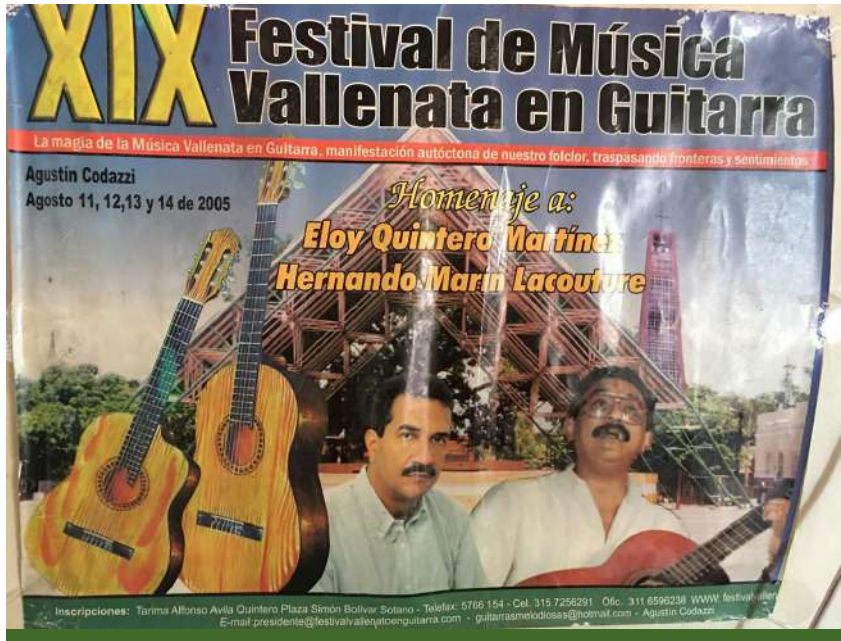


Foto 3. Conmemoración a uno de los fundadores del Festival de Música Vallenata en Guitarra y a uno de sus primeros ganadores: el cantautor reconocido Hernando Marín

Fuente: Rubén Padilla.





Foto 4. Participaciones del autor en el Festival de Música Vallenata en Guitarra, en la categoría Aficionado

Fuente: Marjoire Pianetta.

que dio lugar a un estilo propio y distintivo de este género en Agustín Codazzi, caracterizado por la presencia de la guitarra, la incorporación de nuevos ritmos y la temática de las canciones. De tal modo, esta expresión artística se convirtió en una seña de identidad cultural del municipio.

La identidad, lejos de ser una entidad estática y esencialista, se construye y reconstruye continuamente a través de las interacciones sociales y las prácticas culturales (véase, por ejemplo, la noción de identidad como proceso en Wade, 2000). En Agustín Codazzi, la música vallenata en guitarra fue fundamental en la formación de esta imagen propia. La interpretación particular del género en este municipio, con sus variaciones rítmicas, melódicas y estilísticas, distingue a sus intérpretes de los de otras regiones, creando una personalidad musical específica y reconocible.

Este proceso de construcción de identidad se alinea con la idea ya citada de Blacking (1973) sobre la música como un sistema simbólico que refleja y moldea la organización social de una comunidad. Así pues, el vallenato no solo se escucha; se vive, se interpreta y se siente como una representación fundamental de lo que significa ser habitante de Agustín Codazzi.

Notas etnográficas de un antropólogo y músico de vallenato en guitarra: uniendo mis dos pasiones en campo

Como músico desde muy corta edad y actualmente estudiante de Antropología y Arqueología en la Universidad del Magdalena (desde el año 2020), desarrollé un interés profundo por investigar la influencia que el vallenato en guitarra y el festival que lo celebra han tenido en los habitantes de mi municipio. Este interés, ahora enmarcado en una perspectiva académica, me llevó a plantearme preguntas como: ¿consideran los habitantes que esta expresión cultural es un ícono de identidad que

los representa tanto a nivel nacional como internacional?, ¿qué porcentaje de la población asiste al festival en agosto para apoyar o participar en sus actividades? Estos interrogantes, entre muchos otros, inicialmente personales, se transformaron en objetivos de investigación que posteriormente llevé al campo para examinarlos y analizarlos junto a la comunidad.

Para abordar estas inquietudes, realicé encuestas y entrevistas dirigidas a habitantes del municipio de diferentes edades, estratos socioeconómicos y contextos de vida. Además, incluí a personas que, aunque vivieron su infancia y adolescencia en el municipio, migraron por diversas circunstancias. Los resultados hasta el momento, aunque preliminares, son significativos.

Según las encuestas y las entrevistas realizadas, más del 80 % de la población estudiada reconoce la música vallenata en guitarra como un elemento de identidad cultural que los representa, independientemente de si son oyentes habituales de este género o no. Un caso particular interesante fue el de un joven que no escucha vallenato, pero que reconoce esta manifestación artística como un aspecto esencial de su identidad cultural.

Sin embargo, al explorar la relación de los habitantes con el Festival de Música Vallenata en Guitarra específicamente, las cifras reflejan un panorama diferente: solo el 45 % de los encuestados afirmó asistir a ese espacio para observar y apoyar a los participantes, mientras que únicamente un 15 % manifestó haber participado directamente en las actividades del evento. Estas cifras evidencian una disparidad entre el reconocimiento de la música vallenata en guitarra como símbolo de identidad cultural y la participación activa en escenarios que buscan promover y preservar esta tradición.

Estos resultados preliminares subrayan la importancia de continuar profundizando en la relación entre identidad cultural, participación comunitaria y el papel de la música vallenata en guitarra en la construcción del sentido de pertenencia local. El trabajo de campo aún no ha concluido, pero los datos recabados hasta ahora permiten abrir un debate valioso sobre las dinámicas culturales y el impacto de las tradiciones musicales en los procesos de identificación colectiva.

En la recolección de información durante mi trabajo de campo, opté por emplear también técnicas como la autoetnografía y la realización de una historia de vida. Esta última se conecta profundamente con mi propia trayectoria, ya que mis inicios en la guitarra estuvieron ligados a la Academia Carlos Castillo, fundada y dirigida por el maestro Carlos Castillo. Desde mis 14 años, el profesor Carlos, como lo he llamado desde entonces, ha sido un pilar fundamental en la formación de guitarristas y músicos en el municipio, desempeñando un papel clave en la transmisión de conocimientos musicales y culturales.

A través de su semillero, el profesor Carlos enseña a niños, jóvenes e incluso adultos el arte de la música, con un enfoque en la guitarra, la guacharaca y el canto. Su academia, que ha operado durante años, enfrentó inicialmente dificultades debido a la falta de patrocinio y financiación. Sin embargo, gracias a su dedicación y esfuerzo, actualmente cuenta con un mayor respaldo, lo que le ha permitido consolidarse como una institución esencial para la promoción de la música vallenata en guitarra en el municipio.

> La guitarra, si bien no era ajena al vallenato, adquirió una mayor relevancia en Agustín Codazzi gracias a la influencia de los migrantes.

El profesor Carlos, quien ostenta los títulos de rey aficionado del Festival de Música Vallenata en Guitarra y rey de la canción inédita, se ha convertido en una figura clave no solo en la formación musical, sino también en

la construcción de identidad cultural. Su rol como salvaguarda del patrimonio cultural es evidente, especialmente en su compromiso con el festival. Cada año, desde los primeros meses, los estudiantes de su academia se preparan para participar en el evento, celebrado en agosto. Personalmente, aún recuerdo con claridad mi primera participación en dicha celebración, una experiencia profundamente significativa en mi desarrollo como músico. Por lo tanto, como egresado de la institución, me siento profundamente agradecido por la formación recibida.

La contribución de la Academia Carlos Castillo al festival es notable: desde hace varios años, más del 50 % de los tríos participantes en las diversas categorías del evento provienen de esta institución, lo cual refleja el impacto directo que ella tiene en la preservación y promoción de esta tradición musical. De sus aulas han surgido guitarristas, productores, cantantes, guacharaqueros y compositores reconocidos a nivel nacional, todos ellos embajadores de la identidad musical de Codazzi.

En este sentido, el profesor Carlos no solo fomenta el desarrollo artístico, sino que también actúa como un agente clave en la construcción de identidad y cohesión cultural en el municipio. Su trabajo es un testimonio del poder transformador de la educación musical como herramienta para salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial.

En términos patrimoniales

La música vallenata en guitarra en Agustín Codazzi no es solo una expresión musical; es una parte integral del tejido social y cultural del municipio. Las parrandas vallenatas, las serenatas y las presentaciones en eventos locales sirven como espacios de interacción social, en los que se forjan lazos comunitarios y se reafirma la pertenencia a un grupo. Estas prácticas musicales son parte de un conjunto más amplio de expresiones culturales que incluye la gastronomía, las artesanías, las costumbres y las creencias locales. En suma, todas estas manifestaciones interrelacionadas constituyen un complejo sistema de significaciones que define la cultura local, un concepto multifacético que integra, además de los bienes materiales, las prácticas, las representaciones, las expresiones, los conocimientos y las técnicas transmitidos de generación en generación (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [Unesco], 2003).

> La guitarra, históricamente subvalorada frente al acordeón en el vallenato, encuentra en Agustín Codazzi un espacio de legitimación que la posiciona como una herramienta central en la configuración del estilo codacense dentro del género.

En el contexto del patrimonio cultural, la música vallenata en guitarra en Agustín Codazzi presenta un alto valor. Su carácter inmaterial radica en sus prácticas, saberes y conocimientos tradicionales transmitidos oralmente y a través de la observación y la práctica directa (Unesco, 2003). Esta forma de compartir el saber musical, desde los maestros a sus aprendices, es crucial para la supervivencia de este legado. Sin embargo, es fundamental reconocer la amenaza de la globalización y el impacto de otros géneros comerciales que pueden erosionar esta tradición.

Es necesario desarrollar estrategias de salvaguardia del patrimonio, enfocadas en la documentación, la promoción y la educa-

ción, para asegurar la continuidad de esta manifestación musical única y valiosa. Ahora bien, asimismo es clave que estas medidas vayan más allá de la simple conservación y reconozcan la naturaleza dinámica y viva del patrimonio, que requiere adaptación para poder seguir siendo relevante para las nuevas generaciones (Wade, 2000).

Conclusión

En conclusión, el análisis del vallenato en guitarra en Agustín Codazzi evidencia su profunda relevancia como una práctica cultural que trasciende el ámbito musical, desempeñándose como un elemento fundamental en la construcción de identidad y cohesión social del municipio. Esta expresión artística, más allá de ser una forma de entretenimiento, actúa como un vehículo de memoria histórica, un medio de integración comunitaria y un símbolo de resistencia cultural frente a las dinámicas globalizadoras que amenazan las tradiciones locales.

La investigación ha demostrado cómo la guitarra, históricamente subvalorada frente al acordeón en el vallenato, encuentra en Agustín Codazzi un espacio de legitimación que la posiciona como una herramienta central en la configuración del estilo codacense dentro del género. Esta especificidad local no solo refuerza el sentido de pertenencia entre los habitantes, sino que también proyecta una imagen única y distintiva del municipio a niveles regional y nacional. En este contexto, el Festival de Música Vallenata en Guitarra se erige como un escenario crucial para la salvaguardia y difusión de esta tradición musical, cumpliendo un rol pedagógico, cultural y patrimonial al involucrar tanto a músicos establecidos como a las nuevas generaciones.

Desde una perspectiva antropológica y etnomusicológica, la música vallenata en guitarra en Codazzi demuestra cómo las prácticas culturales no son estáticas, sino que se configuran y reconfiguran en función de las interacciones sociales, económicas y políticas. La llegada de migrantes durante la bonanza algodonera, por ejemplo, generó procesos de hibridación que enriquecieron el repertorio musical local, consolidando un estilo distintivo. Estas dinámicas, lejos de diluir la identidad cultural, la fortalecieron, creando un puente entre las tradiciones heredadas y las nuevas expresiones culturales.

Sin embargo, el mantenimiento y la revitalización de esta tradición enfrentan desafíos significativos, especialmente ante el avance de la comercialización musical y la homogeneización cultural impulsada por los medios masivos. En este sentido, es imperativo implementar estrategias integrales de salvaguardia, como la documentación sistemática de las prácticas musicales, la educación formal e informal que fomente el aprendizaje intergeneracional, y la creación de políticas culturales que promuevan la sostenibilidad de esta tradición.

Finalmente, el estudio de la música vallenata en guitarra en Agustín Codazzi no solo resalta la importancia de esta manifestación como patrimonio cultural inmaterial, sino que también ofrece una oportunidad para reflexionar sobre el papel transformador de la música en la construcción de identidades colectivas y su capacidad para articular diálogos interculturales en contextos de cambio social. El compromiso de los agentes culturales locales, como el maestro Carlos Castillo y su academia, constituye un ejemplo paradigmático de cómo la educación musical puede ser una herramienta poderosa para preservar el patrimonio cultural, al mismo tiempo que inspira a futuras generaciones a revalorizar sus raíces y proyectarlas hacia el futuro.

Narrativas escritas, orales, transculturales y cimarronas sobre músicas «mulatas» en el Bajo Magdalena

Deibys Carrasquilla Baza[2], Fabio Silva Vallejo[3], Luz Mery Bernal[4]

Con la introducción de los africanos esCon la introducción de los africanos esclavizados al interior de las provincias de la Nueva Granada, la población de este lado del continente se tornó cada vez más heterogénea y diversa. A la variedad de formas de vida que poseían los indígenas y españoles se les sumaron las diversas prácticas, concepciones y costumbres de los africanos trasplantados. Estos procesos marcarían considerablemente el desarrollo y formación de las sociedades del continente.

El proceso de transculturación ya ha sido resaltado e ilustrado en una variedad de trabajos. Sin embargo, aún hace falta detallar un poco más el que dio origen, en particular, a la sociedad caribeña de Colombia. Una oportunidad es la que se desarrolla aquí, intentando conectar esas dinámicas con los fenómenos de movilidad y transporte por el río y establecer de qué manera este vínculo se evidencia en aspectos puntuales de la cultura de estas zonas, como son sus prácticas musicales.

Antes de recurrir a conceptos que inevitablemente conducen a aspectos raciales, es necesario resaltar la manera en que el término «transculturación» resulta útil para nombrar una serie de procesos que se han desarrollado a lo largo de la historia nacional y regional. Para ese fin, qué mejor que sean las ideas del antropólogo cubano Fernando Ortiz las que guíen las siguientes reflexiones, asociadas tanto a la formación cultural como a la música.

En el libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ortiz (1991) ofrece una extensa descripción con una fina narrativa de los procesos de formación cultural a partir de dos productos que han marcado la cultura y sociedad cubana, como son el tabaco y el

2. Profesor ocasional de tiempo completo, Facultad de Humanidades, Universidad del Magdalena.
3. Profesor de planta del programa de Antropología y director del Grupo Oraloteca, Universidad del Magdalena.
4. Antropóloga egresada del programa de Antropología, Universidad del Magdalena.

azúcar. «Contrapunteo» es un término musical, una técnica que permite desarrollar dos sonidos independientes, pero con correlación armónica, por lo que, en su texto, el autor ilustra este fenómeno a partir de la descripción contrapunteada de los dos productos mencionados.



Vista de Santa Ana desde el río Magdalena. Acuarela sobre papel de Henry Price 1852

Sin embargo, la contribución que se retoma aquí son los aportes de Ortiz a la categoría de transculturación; un esfuerzo que el autor realiza para superar otros conceptos conflictivos y polémicos que eran debatidos en la época. En ese sentido, anota:

> Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación (Ortiz, 1978, p. 86).

En otro de sus libros, pero en sintonía con el ya mencionado, titulado *La música afrocubana*, Ortiz (1975) ofrece una definición de la música de Cuba que muy bien podría ser utilizada para todo el Caribe:

> En los últimos lustros, como en siglos pasados, la música cubana ha logrado una fama más allá de los mares. Los cubanos hemos exportado con nuestra música más ensoñaciones y deleites que con el tabaco, más dulzuras y energías que con el azúcar. La música afrocubana es fuego, sabrosura y humo; es almíbar, sandunga y alivio; como un ron sonoro que se bebe por los oídos, que en el trato iguala a las gentes y en los sentidos dinamiza la vida (p. 13).

Más cercano a cualquier escritura contemporánea de la antropología de los sentidos, Ortiz combina en esta definición una serie de aspectos que fueron centrales en el proceso de formación cultural en Cuba, producto de la transculturación y de los fenómenos de la plantación, para dar cuenta de una expresión cultural que nace de una experiencia muy poderosa que trabaja con las sensibilidades de los seres humanos: la música.

Ahora bien, cabe anotar que la transculturación, ese proceso de producción cultural a partir del encuentro de disímiles experiencias de vida de distintas sociedades que llegan a compartir un mismo territorio, se da en unas condiciones particulares, lo cual le aporta un aspecto político de gran trascendencia. En el Caribe, esas condiciones están dadas por el colonialismo, que estableció formas de relaciones sociales y culturales donde el poder fue fundamental para el ejercicio de clasificación social y establecimiento de jerarquías raciales y de género (Quijano, 2007).

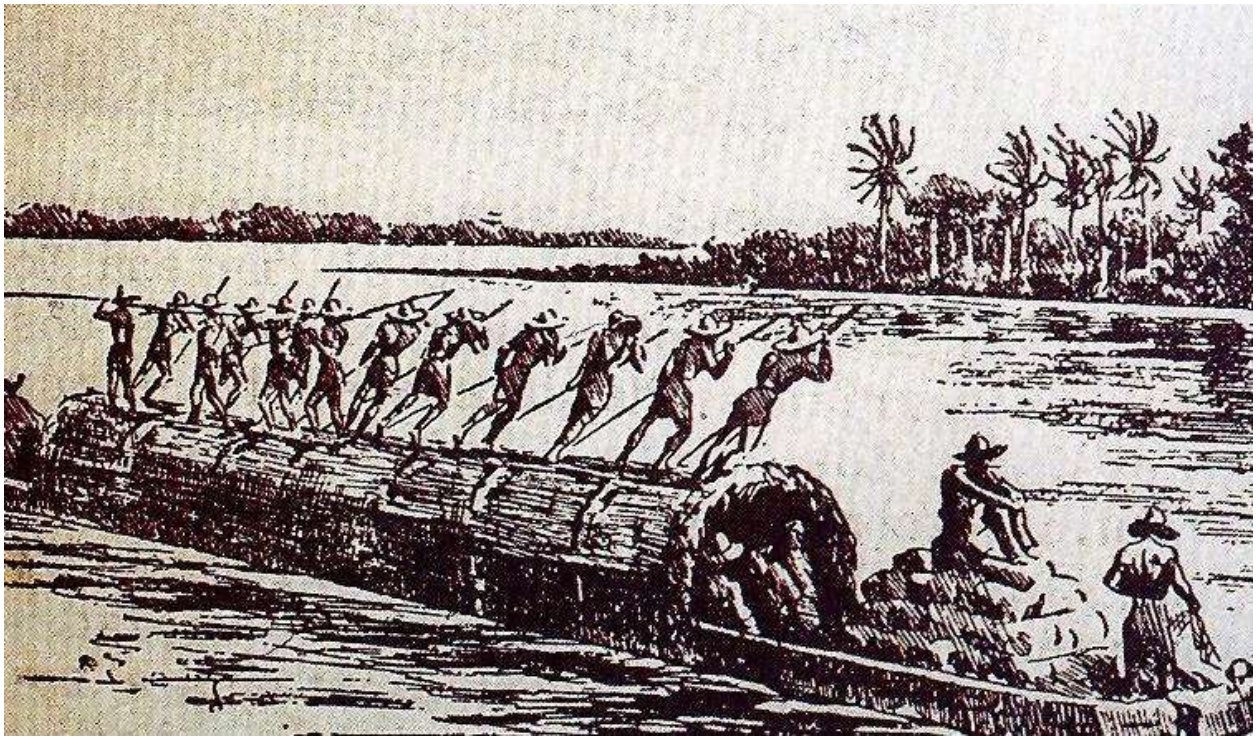
Las acciones que determinan el ejercicio del poder no fueron absolutas, ni borraron cualquier forma cultural alterna; por el contrario, obedecieron a una «lucha de poder cultural.

Sin embargo, las acciones que determinan el ejercicio del poder no fueron absolutas, ni borraron cualquier forma cultural alterna; por el contrario, obedecieron a una «lucha de poder cultural» (Carrasquilla, 2010). En este contexto, los sectores que se mantuvieron «doblegados» en el escenario económico y político optaron por el recurso cultural como estrategia de resistencia, en la cual la transculturación y la cimarronería fueron determinantes.

La cimarronería de la que aquí se habla se relaciona con los planteamientos de Quintero (2005, 2009) y Depestre (1996), que denominan así a los procesos de fuga del régimen colonial que terminaron constituyéndose en estrategias de resistencia cultural. Estos movimientos se consolidaron espacialmente en palenques y kilombos, aunque existen algunas referencias (para el caso del Caribe colombiano) a su presencia en rochelas (Herrera, 2002). Para Quintero (2005), este fenómeno sucedió porque:

> frente a la ruralía esclavista controlada que la plantación representaba, el Caribe hispano rural, en esos primeros siglos, fue poblándose anárquica o libertariamente. Fue configurando una formación social particular alrededor de la naturaleza de «escapados» de sus pobladores, una población que buscaba en el escape, en la fuga, sacudirse de la opresión; una sociedad opuesta a la plantación, basada en la libertad del retraimiento, en lo que podríamos llamar, en los tiempos contemporáneos, el derecho a vivir en paz (p. 209).

Los tiempos del colonialismo presentan entonces una variedad de procesos —la mayoría de ellos inconclusos, pero definitivamente inciertos— que resultaron del desarrollo de distintas experiencias. Por un lado, estaba la de la Colonia, que buscaba la explotación económica del territorio y sus habitantes, así como el control cultural. El otro sector, por su parte, se adaptaba y cumplía los designios de los europeos o se lanzaba en la aventura de la fuga y la resistencia en zonas alejadas y de difícil acceso, en las cuales podrían desplegar abiertamente sus formas de vida. En esta última zona se gestó la dinámica de transculturación y cimarronería que sería determinante en la formación cultural y, en particular, de las prácticas musicales. En estas circunstancias,



Grabado de bogas en el Magdalena (s. XIX) *Ilustración costumbrista de bogas empujando una embarcación cargada con pértigas. Resalta la dureza del oficio y la vida ribereña.*

> Muchos elementos culturales de los diversos trasfondos, naturalmente, perduraron; pero la formación cultural caribeña no puede entenderse como mera yuxtaposición de estos elementos, como sancocho o ajiaco de esos remanentes. Como configuración coherente, aunque paradójica o contradictoria, tuvo su matriz inicial en la naturaleza de la contraplantación de la sociedad en la cual emergía, que nutrió patrones particulares de relaciones interétnicas que se manifestaron de maneras muy reveladoras en la música (Quintero, 2005, p. 217).

Se recurre a estos planteamientos con la intención de trascender la idea que subyace a la ideología del mestizaje y a su imagen de mezcla simple. En este caso, se trata de resaltar que el proceso de transculturación fue producto de una lucha de poder cultural, no como acuerdo, ni proceso planeado, sino como resultado de múltiples tensiones de actores con intereses diversos. La reflexión es inconclusa, pero permite dar luces sobre el objeto de esta investigación, asociado con la transculturación de los bailes cantaos del Bajo Magdalena.

Siguiendo esta línea de pensamientos, Quintero (2009), cuando realiza su breve historia de las músicas «mulatas», sostiene:

> Las prácticas musicales del Caribe, como producto de la transculturación y la cimarronería en tanto estrategias de lucha de poder cultural, generaron una sonoridad distinta, más allá de las formas estéticas y métricas de Occidente y su pretensión colonial homogeneizadora.

> En términos de estructura y prácticas de elaboración musical, las culturas «mulatas» afroamericanas desarrolla-



Bogas en champán (fotografía histórica, ca. 1940) *Grupo de bogas impulsando un champán de gran tamaño en plena faena. Imagen que testimonia la persistencia de la boga hasta mediados del siglo XX.*

> ron elementos compartidos propios, distintos a los de sus tradiciones- «raíces». La hibridez conflictiva de su colonización constitutiva y la multiplicidad de entrecruzamientos temporales en su cotidianidad y devenir histórico fueron generando una formación cultural *descentrada* (pp. 82-83).

En este sentido, las prácticas musicales del Caribe, como producto de la transculturación y la cimarronería en tanto estrategias de lucha de poder cultural, generaron una sonoridad distinta, más allá de las formas estéticas y métricas de Occidente y su pretensión colonial homogeneizadora. Por el contrario, las acciones de cimarronería, generalmente improvisadas y casuales, permitieron la existencia de disímiles procesos de elaboración musical que no se limitan a patrones fijos o constantes, sino a procesos centrífugos. Siguiendo con Quintero (2009):

> La estructura sentimental anticentralista y dialógico se manifestó en —o generó— unas prácticas de elaboración musical donde se otorgó voz propia a la armonía y —sobre todo por la fuerza de su herencia sonora africana y su energética afroespiritualidad— al ritmo, además de la que expresaba la melodía. Es decir, la elaboración musical no se supeditó, como en occidente, a un principio ordenador unidimensional, la melodía o tonada, más bien se establecieron prácticas dialogantes entre los diversos elementos sonoros: melodía, armonía, ritmo, timbre y texturas... cuestionando la pretensión centralizadora, el diálogo descentrado entre tonada, armonía y ritmo representó —frente al universo sistémico newtoniano como conjunto integrado de relaciones recíprocas infinitamente repetibles— una exploración de las complejidades entre el ser y el convertirse; y de aquí la importancia también en estas músicas mulatas de la seducción en el *baile*, como «invitación» erótica *sugerida,* sin desenlace determinado (p. 84).

En el caso que aquí se desarrolla, que tiene que ver con la formación cultural de los bailes cantaos en el Bajo Magdalena como producto de transculturación y cimarronería cultural, se intentará realizar una articulación de estos procesos con la navegación fluvial, que constituyó una de las prácticas a través de las cuales se estableció una dinámica particular en dicha región. Para ello, se ilustrará, a partir de relatos de viajeros, la manera en que estas personas interactuaban con el río en el marco del oficio de la boga en el Caribe colombiano.

Entre los aspectos centrales de la navegación fluvial estaba la mano de obra, la cual actuaba como «motor humano» de las embarcaciones y ejercía los oficios que implicaba viajar por el río Magdalena. Los indígenas habitantes de las orillas, en principio, habían resuelto ocuparse de esta labor como forma de pago por la falsa encomienda; no obstante, producto del duro trabajo al que no estaban acostumbrados, sumado a las enfermedades y a las fugas, esta población se vio disminuida. Por lo tanto, se dispuso reemplazar a los indígenas por africanos esclavizados para que se encargaran de dichas actividades.

La fecha exacta de la llegada de negros esclavizados a Colombia, así como la cantidad de estos, es incierta. Lo mismo ocurre con lo que sucedió en la región y específicamente en el Bajo Magdalena. Acceder a esta información es complejo debido a que el puerto autorizado para estos ingresos era Cartagena, pero además muchos individuos entraron por puertos alternos. La trata fue compleja y obedeció a diferentes tendencias a lo largo del tiempo:

> Inicialmente ejercida de 1510 a 1595 por los españoles, de 1595 a 1640 la continuaron los portugueses. De 1685 a 1678 los asientos se dieron a los holandeses. Un asiento era un convenio entre la Corona española y particulares o compañías a través de las cuales se arrendaba a estos últimos la explotación comercial de una zona de África con carácter de monopolio, para el suministro de artículos: frutos, hombres, avíos. De

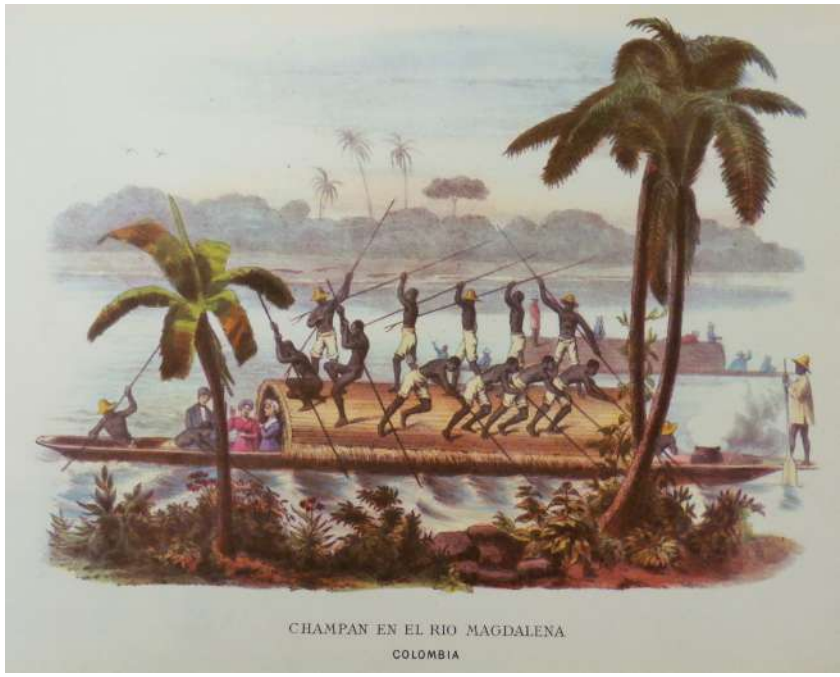
> 1689 a 1693 el periodo de explotación fue de ingleses y portugueses y entre 1702 y 1750 se realizó el intercambio con compañías de Francia e Inglaterra en una competencia de comercio de materias primas, hombres y el predominio de los mares (Friedemann, 1984, p. 68).

En América se dieron tres periodos de la trata, que fueron conocidos como licencias, asientos y libre comercio (Palacio, 1973). El primer registro de llegada de africanos al continente se rastrea en la Real Cédula de 22 de enero de 1510, en la cual se autorizó el ingreso de doscientos esclavos con el fin de que fueran vendidos en La Española (Palacios, 1973).

Borrego (2010), por otra parte, anota que la primera noticia que se tiene de esta población de esclavos en Santa Marta es del año 1612, fecha en la cual había en toda la provincia doscientos cuarenta negros empleados en las pesquerías de perlas y en actividades agrícolas y ganaderas. Además, entre 1609 y 1640 hay reportes de la entrada de ochocientos negros, mientras que en Cartagena la primera fecha de desembarco data de 1534-1535, y para 1595 había noticia del ingreso de 15.445 (Borrego, 2010).

El ingreso de esclavizados cada vez fue mayor, sin contar los que entraban de contrabando por los puertos alternos a Cartagena. Cada uno de ellos fue asignado a distintas labores según la provincia en la que se encontraran y de acuerdo

> a las etnias de procedencia, pues serían factor fundamental que condicionarían su destino laboral. En el siglo XVI, estas procedencias se reducirían fundamentalmente a Guinea y Cabo Verde. Los primeros, de un nivel cultural algo superior a sus otros hermanos de esclavitud, fueron preferidos por los españoles para el servicio doméstico, «dada su docilidad y alegría. Poseen despejada inteligencia, jovialidad y hablan fluidamente». Sin embargo, los segundos fueron considerados «muy peligrosos por su orgullo, rebeldes a la enseñanza de la doctrina cristiana, pillos y revoltosos». En el siglo posterior, en cambio, el origen se centraría en los «angola», «arará» y «minas». Los representantes de la primera, a pesar de que eran fáciles presas de las enfermedades, [...] En cuanto a los «arará» —cerca al actual Dahomey—, eran muy estimados por su valentía y fortaleza, aunque representaban rasgos de enfado y ferocidad. Por último, los «minas» —Costa de Oro—, despiertos y de gran resolución, eran los que más echaban de menos su África natal (Borrego, 2010, p. 69).



***Antiguo champán en el río Magdalena**, Colombia. 1860 por Ramón Torres M. Wikipedia.org*

En los siguientes siglos, la procedencia y los destinos de la trata esclavista fueron diversos, en parte por los periodos de asiento y libre comercio (Palacio, 1979). Concretamente, cuando los esclavizados se incorporaron al oficio de la boga, la encomienda se cobraba en efectivo ya que, con la disminución de los indígenas (por las causas ya señaladas de trabajo forzado, enfermedades y fuga), este sistema no representaba grandes ganancias. De esta forma comenzaron a pagarse los oficios de los indígenas, y lo mismo ocurrió con el tributo que estos debían aportar (Borrego, 2010).

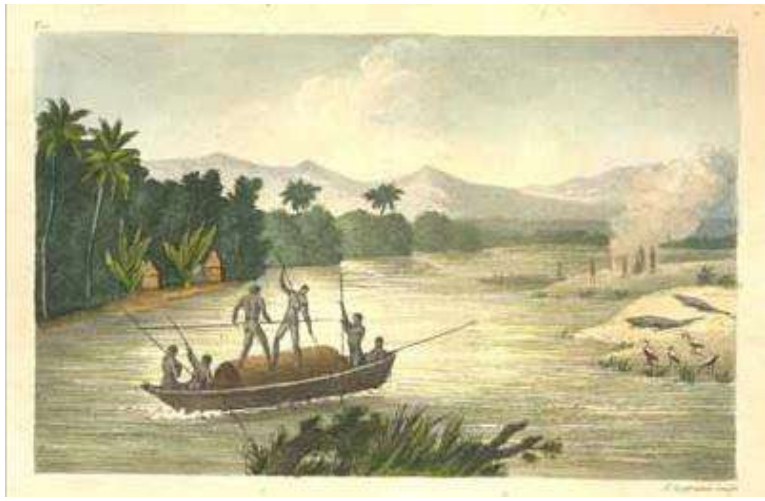
Con la llegada de los negros, el pago por la boga era cobrado por el propietario del esclavizado y no por él mismo. Sin embargo, como se verá más adelante, la tripulación no fue siempre en su totalidad de esta población, sino mixta, es decir, de indígenas y afrodescendientes.

En este punto, conviene precisar que el proceso que aquí denominamos transculturación generalmente ha sido descrito y analizado por estudiosos a partir de constantes alusiones raciales, siguiendo las categorías coloniales implementadas por los europeos para la clasificación social de la población a partir de apariencias físicas. En ese sentido, generalmente se alude al mestizaje como principal proceso de formación cultural, pero entendiéndolo como mezcla biológica-cultural, aunque en muchos casos se interpreta de acuerdo a su uso colonial asociado a la mezcla de blanco e indio. Toda la variedad de categorías existentes en esta clasificación es ilustrada por fray Juan de Santa Gertrudis (1756/1980), en sus notas de viaje tituladas *Maravillas de la naturaleza*:

> Antes de pasar adelante notó que el hijo de la negra y blanco se llama mulato. El hijo de mulata y blanco se llama zambo y, por mixtos y generaciones que pasen, nunca saldrán de la mancha. Mas la india con blanco, el hijo se llama mestizo. El hijo de mestiza con blanco se llama criollo. El hijo de criolla con blanco se llama cuarterón. El hijo de cuarterona con blanco ya sale sin raza de indio. Pero el hijo de la cuarterona con criollo llama saltatrás. El hijo de blanca con mestizo llama tente en el aire (p. 102).

En este fragmento se advierte que el sistema de castas tenía implícito un asunto de ascenso a partir de limpieza de sangre. Estas distinciones también son descritas, para el caso de la provincia de Santa Marta en los siglos XVIII y XIX, por Saether (2005), quien resalta su presencia, pero también su dificultad para explicarlo todo, sobre todo en poblaciones libres que vivieron al margen colonial.

Las categorías «saltatrás» y «tente en el aire» son útiles para ilustrar el sistema de clasificación en cuanto sugieren un retroceso o estancamiento en el proceso de limpieza. Sin embargo, lo que se quiere resaltar aquí es el predominio de estas distinciones coloniales en los intentos de análisis o estudios de los procesos de formación cultural, las cuales complican su comprensión toda vez que la mayoría de ellas no logran trascender la carga ideológica que contienen. Dicha carga se asocia tanto a la valoración cultural como a la connotación biológica que subyace a la idea de la mezcla racial y que está muy cerca del riesgo de ser interpretada como un asunto «natural» y no socialmente construido y, por ende, posible de superar.



La boga indígena de los siglos XVI y XVII tuvo un importante papel dentro del sistema de encomiendas y los inicios de la navegación por el río Magdalena en el período colonial.

Este panorama es muy complejo, pero dentro de la misma lógica se han producido reflexiones que intentan equilibrar la trascendencia histórica que se les ha dado a los distintos grupos socioraciales. En este sentido, han surgido categorías como «zambaje» y «mulataje», con el fin de señalar que el proceso de formación cultural no dependió en su mayoría de la mezcla de blancos e indios (lo que se entendió como mestizaje en la Colonia), sino que tuvo mayor tendencia el

proceso de interacción de indígenas y negros (zambaje) o negros y blancos (mulataje), como lo intentan mostrar Gallego (2002) y Peña (1988), respectivamente.

En últimas, entender el proceso de transculturación implica incorporar una variedad de procesos heterogéneos que trascienden el color y los distintos matices, y que han intentado ser ilustrados por las gamas variopintas de los colores de la piel. Esta perspectiva, sin embargo, no implica desechar los invaluables aportes realizados hasta el momento; se trata, más bien, de darle peso al componente cultural para distanciarse de los argumentos problemáticos naturales que se construyeron como parte constitutiva de la noción de raza.

Por ejemplo, el libro de David Peñas Galindo (1988) *Los bogas de Mompox: Historia de un zambaje* ofrece una serie de datos e importantes hipótesis sobre el proceso de transculturación[5] que él denomina zambaje. El investigador sostiene que, en la disminución de la población indígena a causa de la boga por el Magdalena, los hombres fueron los principales desaparecidos, dejando en su mayoría a las mujeres solas. Luego, en el proceso de la trata negrera, los hombres superaban a las mujeres en alto porcentaje, y además eran los primeros a los que se les asignaban oficios relacionados con la navegación. Esta situación estableció las condiciones para que se diera la mezcla entre mujeres indígenas y negros, generalmente fugados (Peñas, 1988). Para decirlo con las palabras del autor:

> En el siglo XVIII, por sustracción de materia, la boga indígena había desaparecido y también la esclava. Los bogas son hombres libres, hijos de esclavos garañones, es decir, fugados y de las indias a las que la boga le quitó el marido (Peñas, 1988, p. 34).

Esta situación constituiría un aspecto clave y determinante para la formación de la sociedad ribereña porque los descendientes de esta mezcla no podían ser obligados a realizar trabajos por el Magdalena, de manera que los mulatos y los zambos pasaron a formar parte de la principal mano de obra de estos oficios, así como unos cuantos indígenas, los cuales cobraban en efectivo. Estas condiciones, junto a otros factores culturales de estas poblaciones, pueden ser ilustradas a partir de los relatos de viajeros, aunque vale la pena advertir que este registro resulta ampliamente limitado debido al poco acceso de estos cronistas a las vivien-



El Champán era una de las embarcaciones más importantes en el río Magdalena durante el siglo XIX. Se usaba en todo el río, pero especialmente en tramos donde otras embarcaciones no podían navegar.

5. Se entiende así porque se infiere que al autor no le interesa la mezcla biológica de indígenas y negros, sino el proceso cultural resultante de la interacción de indígenas y afrodescendientes.



das de estas personas, y sobre todo de las que vivían en zonas alejadas del control colonial, como lo eran las riberas del Magdalena[6].

Así las cosas, se encuentra una situación paradójica: los bogas, cuya actividad dependía del río, si bien no eran esclavizados, simultáneamente vivían y actuaban en una situación parecida a la del cimarrón, evadiendo obligaciones tributarias, así como el duro trabajo. En consecuencia, estos individuos habitaban en zonas cercanas, pero de difícil acceso, donde podían permanecer libres.

Narrativas escritas: perspectivas europeas sobre costumbres de pueblos libres

Los relatos de los viajeros[7] de finales del siglo XVIII y principios del XIX dibujan una geografía muy distinta a lo que es actualmente el río Magdalena. En dichos registros predominan la exuberancia y la abundancia de especies diversas, así como el salvajismo y las acciones heroicas que inspiraban caimanes, manatíes y mosquitos. Por lo tanto, la interpretación y los usos de estos textos como fuente histórica no deben comprometer en demasía el carácter de verdad de las experiencias relatadas, pero tampoco dan pie para despreciar lo poco con lo que se cuenta para tratar de comprender los hechos del pasado. En ese sentido, son como pistas ilegibles de un manuscrito borroso o un artefacto alterado que debe ser tratado con delicadeza y sutileza y analizado de igual forma.

El mapa trazado por la variedad de testimonios es diferente al actual. El Magdalena en ese entonces trazaba, en una escala de vista cartográfica, una división virtual entre provincias que en la realidad del champán se transformaba en punto de unión. Aunque la ciudad de Cartagena[8] estaba más cerca del río que la de Santa Marta, ambas tenían posibilidades de acceso al interior a través de dicho canal fluvial, aunque, al parecer, el viaje por esta última representaba un mayor nivel de aventura por el paso de la ciénaga. De esta forma, una ciudad que hoy se percibe lejana al río era, en esos tiempos, parte del circuito comercial y territorial de la época.

Los juicios de estos viajeros estaban cargados aún de la ideología colonial, pese a que durante su estancia en Colombia ya reinaban los vientos de independencia y Europa no

6. La navegación por el río Atrato fue suspendida varias veces porque, a diferencia del Magdalena, sus riberas estaban despobladas, situación que facilitaba el contrabando (Borrego, 2010).
7. Para mayor detalle y acceso a las fuentes, consultar la compilación realizada y comentada por Aníbal Noguera (1980) y la colección publicada (impresa y virtual) por el Banco de la República.
8. Se hace referencia al periodo en el cual Barranquilla y lo que actualmente constituye el departamento del Atlántico hacían parte de Cartagena. Para esta fecha, siglo XIX, Riohacha, por el contrario, era una provincia independiente, producto de la gestión en el pasado de los encomenderos encargados de la pesquería de perlas.

sería la misma luego de la Revolución francesa. Sin embargo, se advierten variaciones entre las observaciones de uno y otro, siendo en algunos casos más explícitos los prejuicios sobre los pobladores de la Gran Colombia. Por ejemplo, John Hamilton Potter, un militar inglés de generosa descripción, nos ofrece algunos detalles de la vida diaria samaria en el año 1823. Sorprendido por el estilo del general Morillo, comandante de la ciudad que había sido recién invadida por indígenas, se refiere así al atractivo que tiene el juego entre los habitantes:

> Hay una mancha en el temperamento del general Morillo —su pasión inveterada por el juego—, en cuya complacencia podría pasar días y noches en vela. Esta pasión ha demostrado ser la ruina de Suramérica, si no se toman medidas firmes por el Senado y el Congreso para detener su desarrollo, y si fuere posible, extirpar este veneno de la mente de todas las clases sociales; pues los antiguos grandes de España, los caballeros, los mecánicos, los indios y los negros son todos igualmente adictos a este vicio fascinador. Uno de los juegos predilectos entre la clase baja se denomina «Más diez». Frecuentemente se ven mesas de este juego en las plazas públicas durante el carnaval; tienen bolsas alrededor numeradas hasta 22; el jugador lanza una bola alrededor, si esta entra en tina bolsa por encima del número 10, es ganancia para el banquero de la mesa, pero si por el contrario cae en una bolsa de numeración inferior, gana el jugador, pero le da al banquero de la mesa la ventaja de dos bolsas (Hamilton, 1994, p. 8).

Música y religiosidad son otros dos aspectos comunes en las descripciones de viajeros. En este caso, por la misma fecha, Hamilton (1994) observa:

> La música y el baile son las diversiones predilectas de los habitantes de Santa Marta, y en todas las ciudades de la costa se oye todas las noches tocar alegres guitarras y pies ágiles que se mueven a su ritmo. Los dueños de la casa reciben a los desconocidos con mucha amabilidad cuando desean entrar a bailar o a observar.
>
> [...]
>
> Muchos de los habitantes tienen una imagen del Niño Jesús en un retablo, que lo iluminan con velas durante la noche y lo adornan con flores y conchas de mar; estas se encuentran en la costa próxima a Santa Marta en bellísimos colores y formas (p. 9).

Música, baile y juego eran entonces aspectos comunes en la vida cotidiana de una ciudad pequeña, pero que había resistido a diversas inclemencias del clima, invasiones y mala administración.

Música, baile y juego eran entonces aspectos comunes en la vida cotidiana de una ciudad pequeña, pero que había resistido a diversas inclemencias del clima, invasiones y mala administración. Santa Marta se describe entre contrastes: por un lado, con poco movimiento económico, predominio de la ruina y sin aposentos o restaurantes; por otro lado, la exuberante geografía del clima cálido y la sorpresa de la nieve perpetua de las altas montañas, así como el río de aguas frescas que se encontraba a las afueras.

Siguiendo con las costumbres de la ciudad, estas descripciones siguen caracterizándose por observaciones sobre la música. Tal es el caso de Carl August Gosselman, un sueco, también generoso en las descripciones, que al observar con los ojos de los valores europeos dio cuenta de dos distintas formas



Vivienda de ribereños afrodescendientes (acuarela, siglo XIX) *Escena doméstica en la ribera del Magdalena: casa en palma, familia y animales de corral. Documento visual de la vida material de las comunidades negras.*

de expresión musical en la ciudad. En primer lugar, sobre Santa Marta dice:

> Al igual que en Cartagena, les gusta mucho el baile. A la vez es frecuente escuchar a las mujeres tocar una especie de pequeña arpa. Ellas no saben distinguir las notas, pero poseen buen oído, así es que tocan con una precisión y ritmo admirables. Ayudadas por la forma en que se recortan las uñas, chasquean con mucha fuerza, cortándose en poco tiempo las cuerdas. En un depósito ubicado en el mismo instrumento mantienen las cuerdas finas y tienen gran habilidad para arreglar una cuerda cortada o colocar una nueva [...].
>
> De ese modo no tiene mucha significación el hecho de que la música sea interrumpida y acompañada de un «caramba, se reventó la cuerda», porque rápidamente la pieza vuelve a seguir el mismo ritmo, como si este breve intermedio tan solo fuese una pausa larga.
>
> Raras veces se las oye cantar y después de haberlo comprobado uno desea que lo hagan más espaciadamente, ya que les suena muy mal la voz; resulta extraño esto considerando su hermoso lenguaje musical y su gran oído. El error, con probable seguridad, se encuentra —si no en su totalidad al menos en gran parte— en el poco entrenamiento del elemento indispensable para el canto: la voz (Gosselman, 1981, p. 234).

Mientras esperaba su transporte, este viajero también registró una presentación musical en el poblado de Gaira:

> Por la tarde del segundo día [pentecostal] se preparaba un gran baile indígena en el pueblo. La pista era la calle, limitada por

un estrecho círculo de espectadores que rodeaba a la orquesta y los bailarines [...] La orquesta es realmente nativa y consiste en un tipo que toca un clarinete de bambú de unos cuatro pies de largo, semejante a una gaita, con cinco huecos, por donde escapa el sonido; otro que toca un instrumento parecido, provisto de cuatro huecos, para los que solo usa la mano derecha pues en la izquierda tiene una calabaza pequeña llena de piedrecillas, o sea una maraca, con la que marca el ritmo. Este último se señala aún más con un tambor grande hecho en un tronco ahuecado con fuego, encima del cual tiene un cuero estirado, donde el tercer virtuoso golpea con el lado plano de sus dedos.

A los sonidos constantes y monótonos que he descrito se unen los observadores, quienes con sus cantos y palmoteos forman uno de los coros más horribles que se puedan escuchar. En seguida todos se emparejan y comienza el baile. [...] Este era una imitación del fandango español, aunque daba la impresión de asemejarse más a una parodia. Tenía todo lo sensual de él, pero sin nada de los hermosos pasos y movimientos de la danza española, que la hacen tan famosa y popular.

Mezclados a las canciones un negro indígena, acompañándose con una pequeña guitarra, recitaba versos. Su uso era frecuente y el sonido bonito, pues la música lleva siempre una armonía, que se complementa con sus voces puras y profundas que tanto tienen de melancolía y tan bien se ajustan al clima de su patria y a la orgullosa grandeza que los cobija. [...] Era una canción sobre la toma de Santa Marta durante la guerra de la Independencia, que declamaba con emoción, teniendo en cuenta que él participó en ella. Los indios de los alrededores de Gaira tuvieron una actuación activa y decisiva. Por ese entonces combatieron al lado de los españoles y aún hoy son considerados la tribu más gallarda y rebelde entre los indígenas civilizados de la República (Gosselman, 1981, p. 233.)

Las descripciones se constituyen en fuente importante de información sobre la vida diaria de Santa Marta. En ellas se advierte la composición heterogénea de la población, conformada por las principales clasificaciones raciales coloniales. De igual forma se observa que la música de origen europeo se practica en la ciudad, mientras el conjunto de gaitas que se describe en Gaira se desarrolla en la parte periférica (si se quiere, rural). Es difícil determinar a qué se refiere exactamente el viajero con «indígenas», pero igualmente es evidente el elemento transcultural a partir de la presencia simultánea de indígenas y negros en la música.

A lo largo del Magdalena se describen una variedad de poblaciones, entre las cuales Mompox ocupa un lugar central. Los demás asentamientos y puntos de descanso varían entre un viaje y otro, pero se resaltan Plato, Morales, El Banco, Pinto, Barranca Grande, Soledad, entre otros, como zonas frecuentes. Mompox era el principal puerto sobre el río Magdalena y lugar de encuentro de los bogas.

Borrego (1984, 2010) enfatiza constantemente en la disputa por la boga entre Mompox y Cartagena, resaltando, por tanto, la trascendencia económica de dicho oficio, incluyendo no solo el transporte, sino el abastecimiento que ese sistema representaba y que Mompox estaba en condiciones de cumplir (Borrego, 1984, 2010). Otro viajero, Charles Stuart Cochrane (1994), dice:

> Mompox es el lugar de reunión de los bogas, que llegan a ser cerca de 10.000, y no existe una buena ley que los regule o están mal administrados. Son ellos mismos los que determinan términos del viaje y, además, cobran por adelantado desapareciendo frecuentemente con el dinero. En la actualidad se pretende reglamentar este tipo de trabajo y se espera que la gente se beneficie, porque, como era de costumbre en el pasado español, los bogas eran obligados a trabajar con alimentación y bajo jornal para que prestaran servicio obligatorio estatal, separándoles frecuentemente de sus familias. Ahora el viajero debe

> pagar un precio alto a un capataz honorable, el que a su vez tiene la obligación de contratar a los bogas. Los vapores en el Magdalena tendrán una gran importancia y comodidad, una vez que sean introducidos en el país (p. 59).

De esta manera, la navegación por el Magdalena permitió la configuración de un sistema comercial, así como procesos de formación cultural regional. En estos últimos, la población desarrolló estilos de vida producto de la transculturación y la cimarronería, la cual se extendió a periodos correspondientes a la República. Lastimosamente, son pocas las fuentes para profundizar en aspectos específicos de los habitantes ribereños del Magdalena, aunque las que se encuentran disponibles son suficientes para dar pistas sobre aspectos asociados a la cultura y la cimarronería. Así, a partir de los relatos se pueden rastrear pistas de la religiosidad y la música de estas comunidades, seguirlas desde donde sea posible con la historia oral y otras fuentes, y contrastar con lo que se observa en la actualidad, lo cual se intentará en el aparte que se desarrolla más adelante.

Los relatos que describen las experiencias de los viajeros por el río Magdalena son útiles para ilustrar las prácticas de cimarronería que se configuraron a partir de la resistencia al régimen colonial y que pasaron a ser parte importante de las manifestaciones culturales y las estrategias de los individuos que se dedicaron a la boga. Este oficio, de hecho, incorpora a su vez una actitud ya que dicha actividad, así como otras tantas que realizaba esta población, era riesgosa, por lo que religiosidad y música, así como la fiesta y las bebidas alcohólicas, constituían una fuente de impulso y construcción de sentido en el mundo. Así, generalmente, «antes de salir se entonaban siempre Oraciones por uno de los indios o negros y en la última parte de la plegaria se unía toda la tripulación y rezaban en coro» (Hamilton, 1994, p. 25).

Las enfermedades y el cansancio que sufrieron los primeras bogas indígenas, más el descontento y la inconformidad que implicó el ejercicio de un trabajo forzado para los afrodescendientes, fueron solo algunos de los hechos que incidieron en las estrategias de fuga adoptadas por estos sujetos para liberarse de tal obligación. Sus herederos, si bien eran libres, optaron de igual forma por el mismo oficio, pero recurriendo a acciones similares. De esta forma, en los relatos de los viajeros se consignan de manera reiterativa quejas por los constantes desacuerdos con los bogas, por el abandono de su labor previamente pagada y por fingir enfermedades y, en ocasiones, negarse a realizar algunas tareas:

> Uno de los bogas decía estar enfermo, pero nosotros nos inclinábamos a creer que exageraba un poco. Él estaba ansioso por obtener un certificado médico que lo justificara para poder regresar a Mompox, lo que no aceptamos; además, le hicimos sabes que, si no podía hacer labores pesadas, se podría encargar de cocinar (Cochrane, 1825/1994, p. 78).

> Gracias a la lluvia pasamos una noche terrible. El hombre encargado de sacar el agua se negó a hacerlo, así que se mojó todo el lugar (Cochrane, 1825/1994, p. 83).

Estas acciones sugieren que, en el proceso de transculturación generado en el Bajo Magdalena, la cimarronería se estableció como práctica cultural entre algunos sectores de la población ribereña que se había desarrollado al margen del régimen colonial, pero que sufría sus constantes presiones, a la cual respondían con evasiones y fugas. Polo (2006) y Márquez (2006), intentando dar respuesta a la pregunta sobre la ausencia de plantación en el Caribe neogranadino, encuentran en la mano de obra una de sus posibles explicaciones.

Polo (2006) muestra cifras del ingreso de africanos para ser utilizados a distintas labores, pero, al igual que Márquez (2006), encuentra que las características del territorio habían facilitado los procesos de la fuga y creación de palenques. De estos procesos de escape da cuenta el francés Reclús (1994) durante su estancia en Santa Marta, cuando en una travesía a la Sierra observó las pro-

piedades de Joaquín de Mier abandonadas, incluso por unos alemanes que habían llevado a Minca a trabajar el azúcar, pero estos habían decidido irse a producir por su cuenta en alguno de los lotes baldíos cercanos.

Estas poblaciones desarrollaron entonces una serie de expresiones en la cuna de la libertad cimarrona. Algunas de las descripciones de los viajeros dan cuenta de estas prácticas. Por ejemplo, hay varias alusiones a rezos y cantos que los bogas realizaban durante su faena fluvial, pero resulta difícil establecer a qué se referían exactamente. Sin embargo, los cantos parecían ser parte del ritmo que le imprimían al ejercicio de la boga o, por lo menos, para pasar el rato.

Cochrane (1825/1994) registró un episodio en el que, luego de tomar el aguardiente anisado, «la tripulación [los bogas] se metió bajo la cubierta de sus embarcaciones y empezó a cantar. Eran cantos de índole satírica, refiriéndose a sus compañeros y, mientras más satíricos, más aplausos cosechaban» (p. 77). En otra escena, la de un champán vecino, observó:

> Al pasar junto a ellos alcanzamos a apreciar las ridículas gesticulaciones que hacían en su laboriosa tarea. Ellos impulsaban la embarcación con unos remos largos extendiendo y recogiendo los brazos hasta la altura del pecho y produciendo una serie de sonidos acompasados (Cochrane, 1825/1994, p. 44).

Los bailes cantaos agrupan una serie de expresiones musicales con elementos similares, pero que varían según las zonas en las que se han desarrollado.

Hamilton (1994), por su parte, dice que antes de salir se entonaban siempre «oraciones por uno de los indios o negros y en la última parte de la plegaria se unía toda la tripulación y rezaban en coro» (p. 25). En otra parte de sus descripciones, este viajero detalla aspectos de la música y la festividad de los habitantes de las orillas del Magdalena asociadas con una de las festividades recurrentes, como la de la Virgen de la Candelaria:

> Llegamos a Vadillo a las seis de la tarde, día de mucho trabajo. Había una gran muchedumbre de gentes estacionadas a orillas del río mirando el champán: al preguntarles, supimos que, al día siguiente, domingo, por ser la fiesta de la Candelaria habría una importante feria. A esta festividad y feria asisten muchos habitantes de la ciudad de Cimití, de la provincia de Cartagena, a seis leguas de distancia de la aldea de Vadillo y al extremo de un lago que se comunica con el río Magdalena. En las cercanías de Cimití, la gente lava la arena en busca de oro en polvo, del cual obtienen considerables cantidades que envían a Mompox para su venta. Por la noche la aldea es extraordinariamente alegre: grupos aquí y allá de hombres y mujeres, con sus vestidos de fiesta, juegan baraja apostando dulces, o bailan. Aquí vimos la danza negra o africana: la música consiste en pequeños tambores, y tres muchachas que palmotean exactamente al compás, algunas veces rápido, otras lento, se unen al coro mientras que un hombre canta versos improvisados y en apariencia con mucha habilidad. De una canción patriótica recordamos estas palabras:
>
> *Mueran los españoles picarones tiranos;*
> *Vivan los americanos republicanos.*
>
> En una de estas danzas favoritas, las actitudes y movimientos son muy lascivos. Las bailan un hombre y una mujer. Al principio del baile la dama es esquiva y tímida y huye perseguida por el caballero; pero al fin se hacen buenos amigos. Este es un baile más voluptuoso que el fandango de la vieja España. Algunos de los cimi-

> tenses bailan especialmente bien. Hacían tanto mido las danzas hasta las tres o cuatro de la mañana, que difícilmente pudimos pegar los ojos; nos sorprendió ver a varios de nuestros bogas que habían estado impeliendo los champanes al rayo del sol durante trece horas en el mayor jolgorio del baile. En Cimití las mujeres lucían hermosas cadenas de oro con cruces en el cuello y grandes zarcillos en las orejas (Hamilton, 1994, pp. 34-35).

Los relatos de los viajeros constituyen elementos informativos sobre las características de los bailes cantaos en los siglos XVIII y XIX. La heterogeneidad étnico-racial de la población y las menciones a festividades, elementos religiosos, instrumentos musicales, cantos, coros y baile sugieren que estas expresiones estuvieron presentes en la región desde hace un par de siglos atrás, vinculadas a los procesos de ocupación y dinámicas económicas en las que la navegación fluvial tuvo una influencia notable. Estas narrativas, a su vez, son ejemplo del predominio de una perspectiva europea que influye en la determinación de los significados sobre las tradiciones y la estética de la música, el cuerpo y el baile en el Caribe y América, que comenzó a generarse desde el primer momento de la colonización, se extendió durante la República y actualmente se mantiene en un entramado de lucha de significaciones.

Narrativas orales y la heterogeneidad musical del Bajo Magdalena

Los bailes cantaos constituyen una expresión musical vinculada al río y a ecosistemas adyacentes que han sido determinantes en la caracterización de subregiones del Caribe colombiano; entre ellas, el Bajo Magdalena, un territorio que, si bien se vincula al río, también se conecta con la montaña (Sierra Nevada de Santa Marta [SNSM], serranía, Montes de María) y la cuenca (Depresión Momposina). En ese sentido, los bailes cantaos agrupan una serie de expresiones musicales con elementos similares, pero que varían según las zonas en las que se han desarrollado. Así, el término agrupa ritmos o aires, como tambora, berroche, chandé, guacherna, cumbia, zambapalo, pajarito, bullerengue, chalupa, gaita y otras denominaciones que pueden considerarse ritmos independientes, pero también abarca variaciones de los ya mencionados, como puya, merengue, fandango y perillero. Se pueden sumar también las versiones locales tambora samaria, cumbia cienaguera, soledeña, entre otras, así como músicas vinculadas a danzas.

Un par de características de estas músicas tienen que ver con la estrecha relación con el baile. Por lo tanto, sonido y palabra, en ocasiones, solo pueden ser comprendidas en correspondencia a la expresión corporal. De tal modo que sonido y cuerpo son parte fundamental de la puesta en escena, así como de la comprensión de la mente que las produce, en el sentido no de estructura o modelo cognitivo, sino de un saber que nació de la combinación y la capacidad adaptativa entre lo que estaba y lo que llegó. Este conocimiento, en su dinámica de escape y liberación, produjo signos, símbolos y códigos de libertad, pero también de resignificación y pedagogía sobre los elementos del entorno y de muchas cosas más. El repertorio de canciones que conocemos es amplio, como «La tortuga», «La pava echá», «El sapo», «El ratón», «Tamarindo seco», «El Mosquito», entre otras. Cada una de ellas son expresiones de un pensamiento configurado en una experiencia transcultural que, como sugiere el aparte anterior, ha estado en la región desde hace un par de siglos.

Una segunda característica tiene que ver con una concepción global del fenómeno en el cual música-cuerpo debe sumarse al carácter ritual, ocasionalmente festivo. Por ejemplo, guacherna o cumbiamba, incluso gaita, se refieren a músicas, pero también es la denominación de la actividad. Cada una de estas actividades, incluso las descritas previamente por los viajeros, significan un conjunto de elementos sociales, culturales, pero también emocionales y espirituales desarrollados de



François Désiré Roulin. Orillas del Magdalena. Preparación de la cena, 1823, acuarela sobre papel. Colección de Arte del Banco de la República

forma colectiva. Esta particularidad revela la centralidad de la música en la autoconceptualización de las dinámicas sociales caribeñas y, sobre todo, cómo el ritmo y el cuerpo resultan fundamentales en dicha determinación propia.

La composición actual del área que ha sido denominada Bajo Magdalena reúne una variedad de tensiones en cuanto a qué debe considerarse como parte de ella[9]. El territorio dibujado por los cronistas, los funcionarios coloniales y los viajeros dista mucho de lo que ha establecido la dinámica territorial y poblacional de las últimas décadas. En la actualidad, los medios de transporte férreo y terrestre han desplazado a la navegación fluvial y, por ende, han establecido nuevos circuitos comerciales, así como un nuevo trazado de la ruta interna del país (Alvear, 2005). La navegación, por su parte, se restringió a un recorrido local, de alcance micro, en parte por los problemas agravados del río y también por el alto costo del combustible que necesita el motor fuera de borda. La población parece haberse detenido en una configuración estable, alterada únicamente por la migración de personas del interior del país a causa de la violencia de los años cincuenta.

De igual forma, el mapa actual es el resultado de los procesos de modernización llevados a cabo por el Estado y por los terratenientes y del impulso de campañas de paramilitares, guerrillas y bandas criminales a favor del narcotráfico. Estos cambios vinieron de la mano de la transformación de la ruta comercial. El río, junto al mar, dejaron de ser las vías de transporte predilectas, y el país giró hacía un intercambio comercial interno en el cual tres centros se disputaron la hegemonía[10]. La región Caribe dirigió su mirada al interior andino, el cual constituía la nueva oferta

9. Por lo general, las delimitaciones subregionales tienen estas características. Por ejemplo, al delimitar la Depresión Momposina en torno a municipios de los departamentos del Magdalena, Cesar y Bolívar, hay quienes afirman la necesidad de extenderse a Sucre, en el área de La Mojana. Algo similar ocurre en los Montes de María o en las sabanas de Sucre y Córdoba, incluyendo sectores del Magdalena y Bolívar respectivamente. La duda, respecto al Bajo Magdalena, radica básicamente en la inclusión del área del Canal del Dique o en considerar a este como otra zona.
10. Se hace referencia a lo que ha sido denominado «el triángulo de oro»: Bogotá, Cali y Medellín.

de mercado, al mismo tiempo que continuó abasteciéndose del mercado marcado por el cada vez más controlado contrabando.

El panorama musical de la región también ha cambiado. De acuerdo a las descripciones mencionadas y teniendo en cuenta lo poco que la historiografía musical ha registrado, la amplia variedad de formas musicales ha sido relegada a unas cuantas expresiones locales, frente a otras tantas que han sido promovidas en la industria. Así, géneros como el porro, la cumbia y el vallenato pasaron a ser parte de los repertorios de la región y el país. De manera simultánea, las bandas de viento y los conjuntos musicales vallenatos empezaron a extenderse a lo largo del Bajo Magdalena y desplazaron manifestaciones musicales tradicionales, muchas de ellas marginalizadas debido a la herencia de aportes que, si bien eran parte indiscutible de la formación cultural, conservaban de forma predominante el elemento europeo como símbolo de identificación en el marco de las representaciones (Wade, 2002).

Estas aclaraciones son indispensables porque a continuación se pretende realizar una descripción multitemporal de las prácticas musicales del Bajo Magdalena, asociada con los bailes cantaos. Este ejercicio tiene como fin ilustrar las continuidades existentes entre los episodios descritos en los relatos de viajeros (1820-1835), los de la historia oral (1960-1980) y los desarrollos contemporáneos (1990-2010). Para ello, es necesario puntualizar sobre los contextos de los momentos señalados, ya que las representaciones de la música tradicional no son las mismas en los diferentes periodos mencionados.

Como se ha señalado en páginas anteriores, los relatos de los viajeros vienen cargados del prejuicio creado por los valores de la ideología colonial eurocéntrica, cuya estética se medía únicamente en términos de los sonidos de Europa[11]. Sin embargo, dichos textos ofrecen la información necesaria para identificar expresiones culturales y asociarlas a geografías y tiempos específicos.

Esos prejuicios y estigmas, como sugieren Fanon (1970) y Hall (1999), serían parte constitutiva del ejercicio del poder cultural colonial, que hizo sentirse otros a los sujetos, hasta el punto de negar aspectos centrales de su identidad. Esta influencia se tradujo en la construcción de una imagen marginal de las músicas asociadas a lo negro (Wade, 2002), lo cual se advierte en denominaciones tales como «guacherna» y «bullerengue»[12]. Esta forma de trabajo de la representación obedeció a las estrategias de dominio colonial que, ante la falta de control cultural sobre las poblaciones libres, priorizaron elaboraciones peyorativas de sus formas de vida (Carrasquilla, 2010).

El segundo periodo mencionado corresponde a la fase de descenso de las músicas tradicionales a causa de cambios socioeconómicos y procesos de modernización (Carrasquilla, 2010). Sin embargo, a finales de los setenta emergió un proceso de rescate de estas expresiones locales, a partir del cual se resignificó esta música, posicionando el elemento negro e indígena en una narrativa que evidencia una raíz múltiple de la identidad (Carrasquilla 2010), en oposición a la histórica y protagónica herencia blanca-europea (Wade, 2002).

Finalmente, en la actualidad, se observa que las prácticas musicales se desarrollan en una dinámica lenta. La existencia de estas expresiones depende ampliamente de los festivales, en los cuales se desarrollan presentaciones de las versiones musicales y danzarias de lo que consideran parte de su identidad cultural.

El baile cantao es una de las clasificaciones de la música tradicional del Caribe colombiano, cuya definición se halla en el cuerpo instrumental y en la estructura musical. Este género es interpretado con baile, canto y palmas al compás de instrumentos de percusión, donde se responde en coro al verso de la voz líder. Los bailes de este tipo poseen diversas variantes, cada una de ellas con toques distintos, los cuales no establecen un patrón sonoro igual en todas sus manifestaciones dentro de la región costeña, pero constituyen un punto de convergencia cultural dado que en algunas localidades del río Magdalena y del Canal del Dique confluyen. De este modo, esta práctica conforma un elemento de

11. Para un análisis más profundo, ver Quintero (2005, 2009).
12. Para mayores detalles, ver Carrasquilla (2010).

construcción de identidad de las poblaciones del Caribe colombiano en la subregión del Bajo Magdalena y en el Canal del Dique, dentro de lo que se denominó la Antigua Provincia de Cartagena, donde aún persisten las herencia de culturas africanas, indígenas y españolas:

> [...] por el Departamento de Bolívar incluyendo municipios, corregimientos y veredas: Soplaviento, Arenal (San Etanislao), Evitar, San Cristóbal, Calamar, Arroyohondo, Barrancanueva, Barrancavieja, El Yucal, Sincerín, Zato, Mahates, El Guamo, Robles, Hatoviejo, San Cayetano, Gambote, Higueretal, Malagana, Palenque de San Basilio, María la Baja, Arjona, Pasacaballo, Cartagena; por otro lado, las implicaciones folclóricas de las localidades que conforman la Depresión Momposina y el Brazo de Loba, etc. Por el departamento del Atlántico: Campo de la Cruz, Suán, Manatí, Repelón, Luruaco, Villa Rosa, Ponedera, Santo Tomás, Sabanalarga, Palmar de Varela, Santa Lucía, etc. Y por el departamento del Magdalena: El Banco, Ciénaga, Santa Marta, Tenerife, Plato, Concordia, Salamina, Pivijay, Remolino, Sitionuevo, Nueva Venecia, más las poblaciones ubicadas a orillas de las Ciénagas: Cerro de San Antonio, Ciénaga de Zapayán, Ciénaga Grande, etc., y la región del Cesar donde aflora una diversidad de patrones rítmicos que evidencian la presencia de los bailes cantao: El Pajarito, tambora, chandé, etc. (Pérez, 2005, pp. 78-79).

En el aparte anterior se han citado descripciones algo extensas de los viajeros para la ubicación espacio-temporal de las expresiones. La que se retoma de Hamilton (1994) ofrece una imagen de lo que fácilmente se puede identificar como un baile cantao, la cual se reconoce como danza negra. Esta modalidad «consiste en pequeños tambores, y tres muchachas que palmotean exactamente al compás, algunas veces rápido, otras lento, se unen al coro mientras que un hombre canta versos improvisados y en apariencia con mucha habilidad» (Hamilton, 1994, p. 35). Asimismo, Cochrane (1994) sostiene que, adelante del Piñón,

> antes de la cena, un melancólico sonido proveniente de una caña y un tambor atrajo mi atención. Me dirigí al lugar y encontré a un grupo de personas que formaban un círculo al que me admitieron sin prevenciones. El sonido era producido por algunos indios; uno de ellos, de pie, sostenía una caña larga con la que emitía algunos sonidos, sin melodía alguna; mientras tanto otro indio, sentado en el piso, sostenía entre sus piernas un pequeño barril cubierto con una piel de cordero templada, que servía como tambor, en el que producía un ritmo regular utilizando pequeños palitos. La música era simple, pero parecía deleitar a los indios, bailaban de manera grotesca sin ser desagradable, con poco movimiento, pero inclinando su cuerpo en varias posiciones fáciles. Para terminar, los bailarines tendieron sus capas sobre mis pies empolvando mis zapatos, para significar que estaba solicitando una donación; al final me retiré a cenar (pp. 52-53).

Estas acciones han sido narradas por diferentes personas cuando se hace alusión a la manera en que se desarrolla una noche de guacherna o un chandé. Para el primer evento, en una entrevista, Hernando Moreno Covilla, Cosaco, recordó que, en una ocasión, en su infancia, le tendieron los tambores a los pies para que él diera el respectivo a la fiesta que apenas iniciaba. Era frecuente que los bailarines realizaran el recorrido haciendo breves paradas para recolectar los insumos de la festividad: tabaco, café y ron. De igual forma, en Tenerife, a orillas del Magdalena, Rita Palacín[13] hizo las mismas descripciones a propósito de las actividades de los pajaritos realizadas en las madrugadas decembrinas.

Otro registro es el de Joaquín Posada Gutiérrez en el libro *Museo de cuadros de costumbres: Variedades y viajes* (1973), donde menciona que las familias acomodadas de Cartagena tenían por costumbre celebrar las

13. Para consultar la entrevista, ver Silva *et al.* (2007).

fiestas de Nuestra Señora de la Candelaria cada 2 de febrero, muy reconocidas en la Nueva Granada. A pesar de que la ceremonia se llevaba a cabo a 590 pies de elevación, era muy concurrida por muchas personas, especialmente la misa solemne, que iniciaba a las 9:00 a. m., y los asistentes retornaban a la ciudad para regresar al cerro por la noche; otros se hospedaban por la temporada. Había en aquellas fiestas una sala de baile, donde eran conocidos por todos el baile primero, el segundo y el tercero así:

> Baile primero: de señoras, esto es de blancas puras, llamadas blancas de Castilla. Baile segundo: de pardas, en los que se comprendían las mezclas acaneladas de las razas primitivas. Baile tercero: de negros libres, pero se entienden que eran los hombres y mujeres de las respectivas clases, que ocupaban cierta posición social relativa, y que podían vestirse bien, lo que concurrían al baile. Terminada la serie, volvía a empezar, y así sucesivamente hasta el día de la virgen, en el que concluían las grandes fiestas (Posada, 1973, p. 156).

Lo anterior evidencia un ritual en el momento de bailar durante las fiestas de la Candelaria basado en la diferencia marcada de clase y raza en la época. Así, el baile estaba compuesto por tres sesiones donde hombres y mujeres de la misma raza bailaban sin mezclarse con los demás, a pesar de encontrarse en una misma sala, de forma consecuente desde la primera hasta la tercera. Esta era una de las costumbres en cuanto a la fiesta religiosa, y por tanto se consideraba una ley. Asimismo, blancos y blancas eran los únicos que podían participar en los tres bailes, los pardos podían estar solamente en su baile y en el de las negras, pero los negros solo podían estar en los suyos. Además:

> Para la gente pobre, libre y esclavos, pardos, negros labradores, carboneros, carreteros pescadores etc., de pie descalzo, no había salón de baile ni ellos habrían podido soportar la circunspección que, más o menos rígidas, se guardan en las reuniones de personas de alguna educación, de todos los colores y razas. Ellos prefiriendo la libertad natural de su clase, bailaban a cielo descubierto al son del atronador tambor africano, que se toca, esto es, que se golpea, con las manos sobre los parches, hombres y mujeres en gran rueda, pareados pero sueltos, sin darse las manos, dando vueltas alrededor de los tamborileros; las mujeres afloradas la cabeza con profunción, lustroso el pelo a fuerza de cebo, y empapadas en agua de azúcar, acompañaban a su galán, balanceándose en candecencia muy erguidos, mientras el hombre, ya haciendo piruetas, o dando brincos, ya luciendo una destreza en la cabriola, todo al compás, procuraba caer en gracia a la melindrosa negrita o zambita, su pareja. Como una docena de mujeres agrupadas junto a los tamborileros los acompañaban en sus redobles, cantando y tocando palmadas, capaces de dejar hinchadas a diez centímetros las manos de cualquiera otra que no fueran ellas. Músicos, quiero decir manotadores del tambor y cantarinos danzantes y bailarinas, cuando se cansaban, eran relevados, sin etiqueta, por otros y por otras; y por rareza la rueda dejaba de dar vueltas, otros tambores dejaban de aturdir toda la noche (Posada, 1973, pp. 159-160).

Este baile, que puede denominarse como el cuarto en las fiestas de la Candelaria, era el de negros y pardos pero esclavos. La descripción apunta a lo que es un baile cantao, donde la mujer y el hombre forman pareja y bailan alrededor de los tambores al compás de las palmas. Por lo demás, no se mencionan ni flautas ni gaitas, y la rotación de los músicos muestra un espacio de bunde. Es visible, por tanto, la diferencia de los bailes de un negro esclavo a un negro libre acomodado en la época.

El autor menciona su gusto por este cuarto baile y muestra rechazo por el de los blancos, que califica como indecente por la acción del hombre de agarrar la cintura de la mujer, quien se ve obligada a poner su cara en el hombro, sabiendo que en cualquier momen-



Vapor fluvial en el Magdalena (s. XIX) ***Acuarela que muestra el inicio de la navegación a vapor en Colombia. Contrasta con las formas tradicionales de boga y refleja la modernización del transporte fluvial.***

to al voltear la cara puede rozar la boca del hombre accidentalmente. A diferencia de los bailes de los negros, los indios lo hacían solo con sus gaitas, y las parejas se enfrentaban marcando el compás en el piso en silencio.

Los manuscritos del Fondo de Documentación de Navegación Fluvial resultan de gran interés en la medida en que permiten rastrear los puntos principales de intercambio establecidos desde los puertos fluviales más importantes del Caribe colombiano durante el siglo XIX. Estos documentos mencionan, por ejemplo, las cargas y los pasajeros que arribaban el puerto de Cartagena y aquellos que partían a diferentes poblaciones tales como Calamar, Soplaviento, Zambrano, Buenavista, Mompox, Magangué, Calamar y El Banco, sitios que en la actualidad conforman el conjunto de municipio del departamento de Bolívar, exceptuando el último, que pertenece a Magdalena.

La mayoría de las veces los vapores partían de Cartagena hacia Barranquilla y hacían escala en las poblaciones que se encontraban durante el trayecto. Sin embargo, dentro de los documentos en mención solo se evidencia comunicación entre las poblaciones de Bolívar y el interior del país a través del río Magdalena, notándose escasas poblaciones de los departamentos del Atlántico y el Magdalena con puertos fluviales. Por esta razón, con el objetivo de conocer más sobre este aspecto, se seleccionaron los municipios de Zambrano, Calamar, El Banco y Plato, en los cuales se realizó un poco de historia oral con técnicas metodológicas como la entrevista.

De este modo se identificaron las principales expresiones musicales en Plato, municipio de Magdalena que, aunque no fue uno de los puertos del Caribe colombiano más destacados, estuvo en permanente comunicación por esta vía con Mompox y, especialmente, con Zambrano, al cual los pasajeros que se dirigían a Barranquilla debían llegar para tomar el barco a vapor y donde las chalupas eran el único medio de transporte. De igual forma, se observa que hubo un permanente intercambio entre estas poblaciones y otras más cercanas, como Tenerife, y las de los Montes de María, como El Carmen de Bolívar y San Jacinto.

Pedro Caraballo, director del grupo musical Tacumbé, que interpreta el son de pajarito y el zambapalo, bailes que fueron heredados de ese intercambio producido por la navegación fluvial con el municipio de Tenerife, menciona:

Aquí en el municipio de Plato lo más tradicional es el pajarito, y hay una variante como es el zambapalo en esta región, que proviene del municipio de Tenerife, porque nosotros somos fundados por tenerifanos y por personas que vinieron de la isla de Mompox; enton-

ces de allí nuestra tradición ribereña del baile cantao, y básicamente el pajarito, que se daba en épocas de pascua [...]. Eso es una tradición que se da por familia. Los cantadores y las cantadoras desafortunadamente en Plato han muerto mucho y prácticamente estaba extinta esa tradición. Nuestra tarea a través de la fundación fue esa: la de desempolvar y de despertar de nuevo la tradición (P. Caraballo, comunicación personal, 2012).

El son de pajarito, o «pajarito», como se le conoce entre los intérpretes de este género, es un baile cantao de la costa Caribe colombiana que se caracteriza por su conjunto instrumental de percusión, el cual varía, al igual que el patrón rítmico, según la población y el grupo musical que lo posea como una práctica cultural de tradición. De esta manera se logran establecer diferencias y similitudes en relación con los demás municipios, tanto en la coreografía como en las composiciones. En el caso de Plato, se presentan variantes rítmicas en el pajarito en las poblaciones cercanas que hacen que esta expresión sea única en cada lugar, a pesar de que todas ellas han sido producto de un proceso de transculturación que generó una serie de aportes en la región.

Las variantes rítmicas en el pajarito suelen definir bailes cantaos diferentes en otras poblaciones. Así, lo que es interpretado como zambapalo en Plato obedece a un son de negro en poblaciones del departamento del Atlántico. Igualmente, lo que se considera como pajarito en Plato, en el municipio de Santa Bárbara de Pinto, Magdalena, es conocido como chandé. De esta forma van cambiando un poco las entonaciones en la forma de interpretar este género y, por ende, en la manera de danzarlo:

> Aquí hay un municipio hermano que también tiene expresión de baile cantao y de pajarito, pero, a pesar de que somos muy cercanos, cada municipio tiene una particularidad muy específica dentro del baile cantao. Si vamos a ver el pajarito, el pajarito que vamos a encontrar cerca de las ciénagas de Zárate, vamos a ver que hay mucha diferencia a la de un municipio, a la de un corregimiento, y eso se debe al intercambio que lo produjo el río... Ese devenir constante fue producto del río. Entonces cada región le aporta algo muy específico, muy característico, a la expresión del baile cantao.
>
> Entonces vamos a encontrar pajaritos en todas las formas, en todas las versiones: uno que se brinca más, cuando nos acercamos más al Canal del Dique por la presencia del negro, y vamos a encontrar uno que es más paseado hacia el interior del río porque vamos a encontrar más comunidades indígenas. Entre más nos alejamos de las comunidades negras, vamos a encontrar aportes de instrumentos como la tambora, que en el Canal del Dique o cerca a los asentamientos afros vamos a encontrar simplemente tambores, sea llamador, o sea, alegre, palmas y los coros, que eso es lo básico del baile cantao. Y en el municipio de Plato vamos a encontrar lo que es la guacharaca, que es una caña de corozo que se corta transversalmente para interpretar el aire. Y se dice que el nombre de pajarito puede provenir de ese instrumento, porque la guacharaca en el río es un animal, es un ave (P. Caraballo, comunicación personal, 2012).

Al igual que en Plato, en Zambrano, Bolívar, se evidencia el mismo fenómeno en entrevista con Edilberto Vergara Terán, director del Grupo de Danza del Pajarito. Este conocedor menciona la diferencia rítmica existente entre los municipios del norte y del sur de Bolívar en lo relacionado con el bullerengue, un baile cantao de descendencia negra entrecruzado con otras etnias, indígenas e hispánicas. Debido a dicha mezcla, esta expresión musical posee un acento rítmico negro y otro interétnico, que está determinado según el lugar y la cultura que lo ejecute como práctica cultural (Muñoz, 2003).

En su comparación respecto al bullerengue, Edilberto Vergara hace alusión la descendencia de los pobladores de cada lugar. Por un lado, los habitantes de municipios que se ubican a la orilla del río Magdalena en esta subregión cercana a los Montes de María provienen de

los indígenas, los cuales ocupaban también el sur de Bolívar. Mientras tanto, en el norte de este departamento predominaban los grupos negros, que interpretaban el bullerengue golpeando la tambora solamente por arriba, lo que se conoce entre los tamboreros de música tradicional como *baqueteo*, a diferencia de los grupos musicales del sur y de las poblaciones ribereñas, que ejecutaban el golpe en el parche del instrumento:

> El departamento de Bolívar está dividido en tres partes. Fíjese que nosotros estamos aquí en Zambrano, y esto pertenece, aunque está a la orilla del río Magdalena, [...] a los Montes de María. El Carmen, San Jacinto, San Juan, Ovejas también [...] a pesar de ser Sucre... todos estos pueblos tienen una tradición folclórica por herencia: la cumbia, los bailes de ruedas de gaitas... Te estoy hablando del centro del departamento de Bolívar.
>
> El sur de Bolívar, ya hablamos de Magangué para arriba: San Martín, Morales, Pinillo, Altos del Rosario... ellos tienen un aire musical definido y son las tamboras, los chandé, y tienen un bullerengue sentao, un bullerengue que es muy distinto al norte de Bolívar. En el norte ya hay otras formas de expresar el bullerengue muy distinto. El acompañamiento rítmico musical del norte de Bolívar es muy distinto al de nosotros, en el ritmo de interpretación, porque en el bullerengue orillero, el de nosotros, el bullerengue riano se golpea el parche de la tambora que utilizamos, se golpea el parche, pero lo que es María La Baja, San Cayetano, San Basilio de Palenque no golpean el parche, sino que solamente hacen un baqueteo por encima de la tambora: utilizan los palitos, y el parche no [...]. Entonces ya eso marca una diferencia en la parte rítmica musical (E. Vergara, comunicación personal, 2012).

Tanto en el municipio de Plato como en el de Zambrano estos ritmos musicales son interpretados por núcleos familiares que llegaron a estos lugares producto de la navegación fluvial en barcos de vapor. Así se refleja la influencia de los puertos más importantes sobre el río Magdalena en esta área, ubicados en Tenerife y Mompox: puntos estratégicos donde se daba el intercambio comercial y, por ende, el cultural. Igualmente, las familias con intérpretes de estos ritmos musicales procedentes del departamento de Bolívar y parte de Sucre se caracterizan por ser pescadores ya que en Plato las actividades económicas predominantes eran la agricultura, la pesca y la ganadería. El pajarito tenía lugar en un barrio cercano a la orilla del río llamado *Culebra.*

Uno de los principales espacios de uso de estas prácticas musicales eran las fiestas decembrinas:

> Entonces aquí había unas cantadoras muy populares que les llamaban Las Lengüitas. Esas señoras eran cantadoras por excelencia; ellas eran las que estaban en todos los pajaritos que se daban en el municipio de Plato, porque la tradición aquí básicamente es que el 24 de diciembre se llevaban a la iglesia los pajaritos a cantarle al Niño Dios, y luego duraba toda la pascua. Cuando ya llegaban los carnavales, ya se dejaban los pajaritos y se comenzaba con los bailes negros, porque aquí la tradición de aquí es el pajarito y los sones de negro, al igual que vamos a encontrar en otras partes ribereñas. Entonces esas familias eran las que iban dejando ese legado a cada uno de sus miembros (P. Caraballo, comunicación personal, 2012).

Si bien los ejemplos mencionados hasta aquí se han concentrado en Plato, Tenerife y Zambrano, tal estructura puede hallarse en otros lugares, como Tamalameque, Chiriguaná, Chimichagua, San Martín, Altos del Rosario, Talaigua y Mompox, con las noches de guacherna y tambora; El Banco, Guamal y San Ana, con los cumbiones; Ovejas, San Jacinto, en los Montes de María, con las velaciones y las ruedas de cumbia y, en la misma zona, el bullerengue. Daniel Galván cuenta cómo eran las noches de guacherna en Tamalameque:

> Esas tradiciones se acabaron. Ellos montaban sus noches de guacherna; salían los siete en la madrugada para amanecer ocho [de diciembre] por el barrio, este barrio Aluminio. Ellos viven en todo el callejón allá, y montaban su fandango. Ellos... por decir algo, un siete, se ponían de acuerdo: «Bueno, mañana tenemos noche de guacherna», y salían a visitar, a recorrer el pueblo, ¿ya? Cogían, iban tocando, sacándoles versos a los dueños de las casas, les tocaban. Sí, los dueños de la casa les daban una botella de ron, que era lo más apremiante, incluso invitaban a esa persona, y así. O sea, las personas se iban sumando a las noches de guacherna, al berroche, al chande, o al pajarito. Ponían unas ramas, le colocaban unas velas y salían danzando. Todo el que se iba sumando a nosotros, lo que popularmente llamamos al montón, tenía que ir también haciendo palmas, o sea, algo, y hacían sus rodeos.
>
> Si de pronto llegaban a esta casa, ahí me cantaban dos, tres, cuatro canciones. De pronto, si yo no tenía algo que darles económicamente, por lo menos les daba una bolsita de café o, qué sé yo, tabaco, y salían. Ellos hacían así, hasta que llegaba el ocho. El ocho amanecían, pero era con pura tambora. Ahí no se escuchaba un aire de quien sacaba una radiola en esa época, sino todo era pura guacherna, guacherna en el sentido no del aire, sino guacherna en el sentido de la danza, de la fiesta. La fiesta se llamaba guacherna. Por vamos a hacer una guacherna es que, si estamos aquí seis, siete u ocho, al amanecer hay veinte o treinta, cierto (D. Galván, comunicación personal, 2009).

Una tradición similar a la anterior se festejaba en Santa Ana, Magdalena, pero denominada noche de chandé:

> Antes a todos les llevaban el chandé a la puerta, y todos daban plata. Yo no conocí eso; mi abuelita era la que conocía eso. Era a las casas que tenían mayor posibilidad, y la gente colaboraba, y a todo el mundo le gustaba. Yo recuerdo que una vez le pusimos una serenata al turco Zacarías, y él se levantó con una mochila de ron y se fue con nosotros, ¡el turco Zacarías! (Carrasquilla, 2005, p. 68.)

Al igual que en Plato, en Zambrano se puede encontrar un núcleo familiar que preserva la tradición del pajarito: los Vergara, del sector del Barrio Arriba, que son en su mayoría músicos, artistas y cuenteros. El primer integrante de este grupo llegó al municipio desde Ovejas, Sucre, con el conocimiento de la interpretación de la flauta de millo. Luego, esta familia desarrolló su práctica musical a través del bullerengue, aunque con más tendencia al pajarito.

Los habitantes de Zambrano se han apropiado de expresiones autóctonas características de las poblaciones ribereñas; principalmente, ritmos como la tambora, el chande y los mismos pajarito y bullerengue, aunque cada uno de ellos con sus particularidades. Cabe resaltar que el proceso de transculturación de estos bailes cantaos se dio a raíz de la llegada de una cantadora de El Banco, Magdalena, como lo describe el ya citado Edilberto Vergara:

> El pajarito tuvo mucha fuerza en los años cincuenta porque aquí había unos señores y unas señoras que eran amantes de esa música, una de las expresiones bastante autóctonas. El pajarito se da más que todo en tiempo de Navidad, el ocho de diciembre. Aquí vivía una señora de nombre María Quintina Quintero. Ella era de Los Negritos, un pueblo cerca a El Banco, Magdalena. Entonces con la navegación ella llego hasta acá. Zambrano era un pueblo de mucha pujanza en ese tiempo, y aquí llegaron muchas personas con sus trabajos. Aquí venían canoas llenas de productos, tinajas, lebrillos, bateas de madera y todas esas cosas.
>
> Mucho antes de llegar la señora Quintina, ya mi papá era músico. Mi papá tocaba porque mi abuelo era millero. Mi abuelo tocaba pito atravesao; entonces se le hizo muy fácil acompañar los

> cantos de la señora Quintina, y también con ella llegaron otros. De pronto en este momento la recuerdo a ella, porque en el año sesenta andaba con mi papá. No lo recogí de libros ni nada; yo viví esa época (E. Vergara, comunicación personal, 2012).

María Quintina Quintero es un personaje importante para comprender el intercambio cultural entre los municipios de El Banco, Zambrano y, luego, Plato. Esta cantadora residió en estos lugares y ejecutó la práctica musical del pajarito, pero adaptándose a las particularidades de ritmo de cada territorio e interpretando en los espacios de uso como la época decembrina.

> Entonces no solo con ello llegaron los productos, sino también vinieron las tradiciones folclóricas. Ella era cantadora, y yo estaba muy pequeño. Estaba pequeño, pero sí recuerdo porque mi papá tocaba tambor y andaba con ella, y por ahí en el año sesenta yo salía detrás de ellos. El ocho de diciembre, con la fiesta de la Virgen de la Concepción, era común ver una muñeca grande a la que se le llama la gigantona, una muñeca grande hecha de papel, de bejuco de todo eso, y esa muñeca se paseaba por todas las calles de la población. Era común también ver los adornos de pascua, de Navidad, las calles adornadas y los cantos de pajarito (E. Vergara, comunicación personal, 2012).

No obstante, con el pasar del tiempo estos espacios de uso donde tenía lugar el son de pajarito fueron transformándose en estas poblaciones debido en gran parte a que la introducción de los barcos de vapor estuvo rodeada de disputas por el monopolio de los privilegios. Juan Bernardo Elbers, quien se enfrentó a los obstáculos de navegar el río Magdalena y su desembocadura, se vio obligado a cerrar sus empresas ante los fallidos intentos de viajar por esta vía fluvial. Asimismo, la construcción de la carretera que comunicó a las poblaciones ribereñas con el interior del país y, concretamente, el puente que conectó a Plato con Zambrano provocaron una disminución de los bailes cantaos, sobre todo del pajarito.

Otros factores que transformaron el panorama musical de la región fueron la confluencia de otros ritmos y la incursión de nuevas tecnologías provenientes de otros lugares del Caribe colombiano. De esta forma, los pobladores de la zona dejaron de interactuar en su vida cotidiana con prácticas como el pajarito:

> [...] pero luego aquí llegaron desde el departamento de Bolívar los gaiteros: un señor que era de apellido Galindo, Gregorio Galindo. Cuando él llegó con las gaitas del departamento de Bolívar, los pajaritos fueron decayendo porque ya no se hacían [...] aquí en el municipio de Plato, sino que las gaitas eran las que daban la parada. Entonces se fue relegando un poco la tradición del baile cantao y, sobre todo, de la tradición de pascua, la tradición religiosa. Indudablemente [...] un factor también que acabó con este tipo de expresiones fueron los *pick ups*, que vinieron a todas estas poblaciones ribereñas y también hicieron un gran desastre, podríamos decirle así, a nivel cultural, porque fueron los que dieron un impacto y fueron los que partieron en dos esta tradición ribereña de los bailes cantaos (P. Caraballo, comunicación personal, 2012).

Este suceso propició la reconfiguración de las prácticas musicales en la región, apropiándose de las nuevas tendencias que articulaban en su producción elementos tradicionales fusionados con estilos modernos. De tal modo se comenzó a construir el imaginario de una identidad cultural basada en la tradición, representada en mayor parte en los festivales de música, los principales espacios para su escenificación en la actualidad (Carrasquilla, 2010).

En efecto, tanto en Zambrano, con la familia Vergara, como en Plato, con el grupo Tacumbé, se vislumbra una búsqueda de afianzar lo tradicional de los bailes cantaos con nuevas adaptaciones. Esta tendencia

responde a una percepción de pérdida o desaparición del pasado como producto de comportamientos y conductas recientes que han surgido a partir de la disminución de la navegación fluvial y la construcción de una carretera que permite el flujo de otras expresiones musicales, lo que conlleva una constante dinámica de cambio. Por lo tanto, en los dos municipios se han hecho esfuerzos por conservar este legado musical realizando modificaciones en la parte instrumental para asegurar la estabilidad del grupo y la identidad del municipio.

> De pronto en este momento, con la música grabada, la tecnología, las máquinas musicales, estos bailes populares tienen la tendencia a desaparecer. Entonces nos corresponde a nosotros como personas tradicionalistas, primero porque nos levantamos en una época [en la que] el fluido eléctrico no existía por aquí y, segundo, porque descendemos de una familia folclórica. Mi abuelo, por ejemplo, era tocador de pito atravesao. Él era oriundo de Flor del Monte, en Ovejas, y llegó muy joven aquí (E. Vergara, comunicación personal 2012).

Así pues, en la actualidad la familia Vergara busca mantener la tradición del baile cantao introduciendo otros instrumentos de percusión a la estructura instrumental base de esta práctica musical: un tambor macho, una guacharaca de lata y la voz guía. Por lo tanto, en Zambrano, el pajarito es interpretado con una tambora, dos tambores macho y hembra y maracas, tomando como referente instrumentos característicos de la música de gaita. El propósito es afianzar los brillos y hacer que esta expresión vuelva a ser parte de las dinámicas sociales y culturales del lugar, con nuevas sonoridades para así llegar a los más jóvenes de la población, que por lo general se recrean en otros ritmos musicales extranjeros.

> Entonces para nosotros que somos tradicionalistas cada día se nos hace más difícil enseñar las tradiciones folclóricas. El joven asimila con más facilidad un reguetón que una tambora, que, hasta la misma cumbia, que es uno de los aires más fáciles de interpretar [para] nosotros, de ejecutar. Entonces yo pienso que aquí quienes trabajan dentro del folclor tienen que [privilegiar] primero lo autóctono. Primero lo nuestro, segundo lo nuestro y tercero lo nuestro (E. Vergara, comunicación personal, 2012).

Los cambios en los espacios de uso y la configuración de la parte instrumental de los grupos musicales han sido producto de las influencias externas de los ámbitos nacional y regional, relacionadas con las mediaciones de la industria musical y las políticas culturales. Desde este punto de vista, la tradición se convierte en objeto de preservación por ser una herencia que les fue transmitida de generación en generación dentro del núcleo familiar. Estas transformaciones en los bailes cantaos se asocian la mayoría de las veces a la desaparición de un bien común, pero al mismo tiempo llevan a reconocer el valor de este capital cultural.

Justamente, actualmente se observa un cambio en la percepción de la estética musical y en la concepción de los ritmos tradicionales como poco atractivos, desconocidos y no comerciales gracias a la implementación de instrumentos de percusión diferentes a los empleados típicamente en las canciones de pajarito, aunque conservando el mismo patrón sonoro. Por otra parte, es claro que el sistema de clasificación regional y las versiones sobre los orígenes de los géneros locales se encuentran mediados por procesos de construcción de identidad, así como por estrategias de la memoria para incluir y otorgar un rol a las diferentes poblaciones que han sido excluidas de las versiones oficiales de la historia (Bernal, 2011).

Consideraciones finales

Las narrativas orales brevemente representadas en este texto son solo pequeños fragmentos de un amplio repertorio. Junto a la música, el baile, los instrumentos y en general la puesta en escena festiva, estos relatos

dan cuenta de una memoria histórica que se niega a desaparecer y que lucha por imponerse, trascendiendo los significados impuestos por la perspectiva europea dominante desde la cual se ha relegado el saber tradicional.

Si bien el concepto de transculturación es poco usado en la antropología de estos tiempos, es un recurso para resaltar las capacidades humanas de combinación, asimilación y adaptación de lo propio con lo ajeno. Este proceso, en particular, se puede observar en las expresiones culturales de personas que se encontraron en situaciones desfavorables debido a las dinámicas de dominación y control de la Colonia, tales como los esclavos, los cimarrones y los indígenas. En ese sentido, la mezcla constituye un fenómeno que, si bien no fue acordado, ocurrió como resultado de estrategias y resistencias humanas frente a sus condiciones materiales de existencia.

En el marco del poblamiento, la conquista y la resistencia indígena y cimarrona, el río, la navegación y la explotación de los recursos naturales fueron vitales en la configuración social y cultural regional. Más allá de que algunos expertos hayan preferido la denominación de «zambaje» para nombrar tal intercambio, lo que resulta indudablemente cierto es que de estos procesos han surgido expresiones culturales características como los bailes cantaos. Su presencia actual, así como las narrativas escritas y orales que dan cuenta de ellas, nos dan a conocer su carácter transcultural y cimarrón, pero también son el testimonio de las luchas de ciertas comunidades por la perpetuación de sus estilos de vida y formas de ver el mundo.



¿Quién canta al victimario?:
Alex Rodríguez y los límites de la memoria

Grupo de Investigación Oraloteca

El Caribe colombiano es una región atravesada por cantos de esperanza, tambores de resistencia y gaitas de memoria, pero también por *silencios impuestos* y músicas que incomodan. En este número de la *Revista Oraloteca*, nos acercamos a la riqueza sonora de esta región con la convicción de que *toda expresión musical*, incluso aquella que emerge en los márgenes o bordea lo prohibido, *dice algo sobre el territorio, la historia y el poder*.

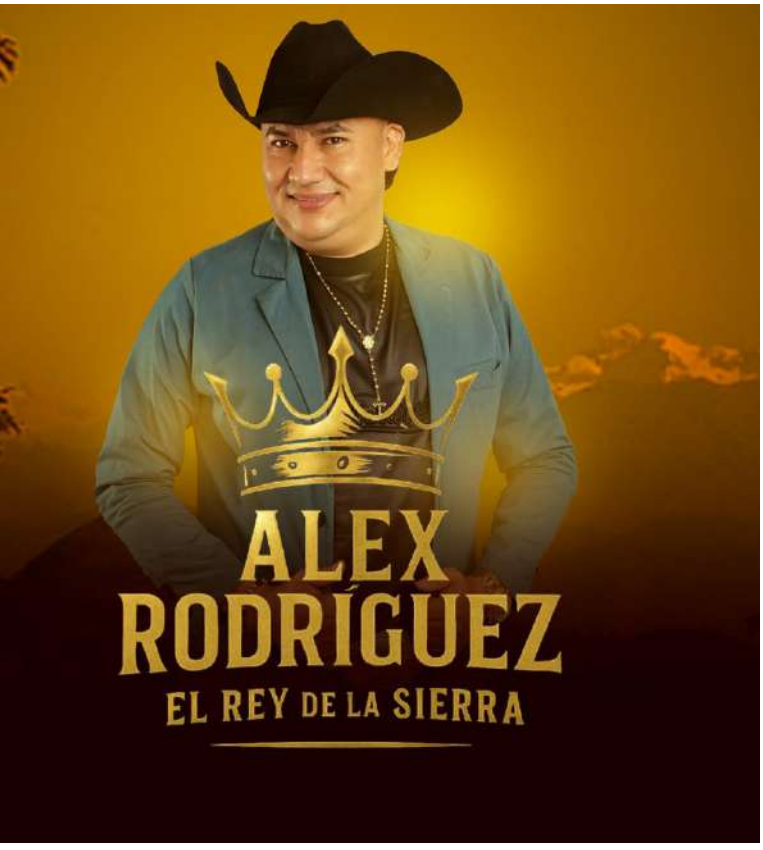
Entrevistamos a Alex Rodríguez, cantante popular que ha decidido narrar el conflicto armado a través de corridos y rancheras que evocan la presencia de los grupos paramilitares en la región. No lo hacemos para justificar, celebrar o romantizar la violencia, sino para *entender el modo en que esta se infiltra en la cultura popular*, en las oralidades musicales, en la vida cotidiana de quienes han convivido con ella.

La entrevista que sigue no glorifica el paramilitarismo; todo lo contrario: abre un espacio para preguntarnos cómo los sonidos y las palabras han sido usados para relatar, para sobrevivir, para construir imaginarios, y también para disputar memorias. Nos interesa escuchar lo que normalmente se margina, no por morbo ni condescendencia, sino porque *la verdad del conflicto colombiano también se cuenta en las músicas que se bailan y se corean en las veredas, en las fondas, en los caminos polvorientos del Caribe profundo*.

Esta conversación busca *comprender la complejidad de las narrativas populares,* y reafirma el compromiso de la *Revista Oraloteca* con las múltiples voces del Caribe. Voces incómodas, disonantes, a veces contradictorias, pero necesarias para una comprensión más completa del país que somos.

Grupo Oraloteca: Entrevista con el señor Alex Rodríguez. Don Alex, ¿puede hacerme una presentación inicialmente?

Alex Rodríguez: Si señor con mucho gusto, mi nombre es Álex Rodríguez Navarro, conocido artísticamente como el Rey de la Sierra. Soy nortesantandereano, a la edad de 2 años, mi madre se traslada a una vereda llamada Maquencal, de Palmor capital cafetera de la Sierra Nevada de Santa Marta, donde me crie junto a mis siete hermanos. Tres mujeres y cuatro varones.



A la edad de 15 años, mi madre decide salir de la Sierra, para radicarnos en Santa Marta, exactamente en el Barrio Ondas del Caribe. El motivo por el cual mi madre decide sacarnos de la Sierra fue por la presencia de grupos armados al margen de la ley, ya que mi querida madre siempre trato de tenernos apartados de estos grupos. Al llegar a Santa Marta, mi madre monto una venta de fritos y empecé a trabajar como ayudante en construcción con mis hermanos.

Mi niñez fue muy diferente a otros niños porque yo no tuve la facilidad de estudiar, me dolía mucho ver como mi madre se la rifaba para podernos mantener, le tocó muy duro para criarnos, ya que era padre y madre a la vez, y como dice el dicho: la letra no entra cuando se tiene hambre. y en vez de estudiar entonces decidí trabajar para ayudar con algo de dinero a mi viejita.

Desde muy niño me inquietaba mucho la música norteña: de Lupe y Polo, Los Tigres del Norte, Los Rayos de México. Mientras recolectaba café y muchas labores más, me ponía a interpretar canciones de esos artistas los que me escuchaban algunos les gustaban y otros me mandaban a callar y otros decían dejen que el flaco cante que se le escucha bien.

Cuando trabajábamos en construcción con mis hermanos nos conocimos con un señor de nombre Alirio Barbosa Santandereano también, el interpretaba la guitarra y mi hermano el mayor también la tocaba y mi otro hermano tocaba la guacharaca, entonces cualquier sábado después de terminar la jornada de trabajo decidimos reunirnos en un estadero de nombre Barichara que era propiedad de un señor llamado Daniel Gómez.

Ahí llegamos por primera vez con dos guitarras, una guacharaca, y una caja que yo había organizado con una radiografía y un tubo PVC, ya que no tenía para comprar ese instrumento. Recuerdo que empezamos un sábado tipo cuatro de la tarde una recocha entre amigos y me pidieron que cantara, cuando empecé a cantar recuerdo agache la cabeza porque era muy tímido, al terminar la primera canción me quedé sorprendido de ver cómo la gente nos había rodeado y nos aplaudían y pedían que cantara otra canción. Desde ese día le podría decir que inició mi carrera musical lo digo porque empezamos a presentarnos en ese lugar cada ocho días y era sorprendente el acompañamiento de la gente que hasta el lugar se quedaba pequeño para las personas que nos querían escuchar.

En esa época conformamos la primera agrupación de música carranguera en Santa Marta que llamamos los Danis de Colombia, agrupación que aún se mantiene del Señor Alirio Barbosa.

Al tomar la decisión de dedicarme a la música norteña y corridos prohibidos, mis hermanos Luis y Olger conformaron otra agrupación de carranga que llamaron Son Parrandero, actualmente son las dos agrupaciones que hay en santa Marta de carranga.

En el año 98-99 salen los corridos prohibidos que fue un fenómeno musical que desde el día en que escuché una de esas canciones descubrí que era el género musical para el cual había nacido, entonces tomo la decisión de retirarme del grupo carranguero y conformar mi propia agrupación Alex Rodríguez el Rey de la Sierra y los bravos del Sur.

En el año 2000 grabé mi primera producción musical titulada (por encima de todo) en la cual me doy a conocer como cantante de corridos prohibidos y compositor a la vez por mi primer tema, Los Narcos Guajiros.

Desde entonces me he destacado por mencionar en mis corridos la Costa el Magdalena el César y la Guajira, como agradecimiento por el aprecio, y el apoyo que me tienen en esta parte del país.

> La mayoría de mis corridos son por encargo y para nadie es un secreto que estamos en un país, donde opera la guerrilla y los para militares, a los cuales no niego, que les he trabajado algunos de mis corridos.

El Hijo de la Sierra, es el tema que narra parte de mi historia, porque habla de aquel niño que nació y se crio en los cafetales, y que un día sale de la Sierra buscando un mejor futuro, y lo logra conseguir, pero nunca olvida de dónde viene. En esta canción hago un homenaje a pueblos como Palmor, San Javier, San Pedro, El Mico, Minca, Machete, Palomino, Guachaca y se volvió mi tema bandera a nivel nacional, es una de las canciones que donde me presento debo cantarla una y dos veces porque así lo pide la gente.

De mi autoría, tengo de 86 o 90 corridos míos, la mayoría son corridos personalizados que los hago por encargo.

GO: ¿Por qué decidió contar sobre los grupos armados; ¿en particular, los paramilitares?

AR: cómo te dije anteriormente la mayoría de mis corridos son por encargo y para nadie es un secreto que estamos en un país, donde opera la guerrilla y los para militares, a los cuales no niego, que les he trabajado algunos de mis corridos porque he sido ubicado por estos grupos para que narre su historia a través de mis canciones y como soy un artista que gracias a la música y a mis composiciones sobre vivo, mi deber es complacer a todo aquel que requiera de mis servicios bien sea como cantante o compositor. Yo cobro por mi trabajo si el cliente paga el valor que le tengo a mis corridos no puedo negarme a complacerlos.

GO: ¿Cree que su música documenta una realidad o toma una posición frente a ella?

AR: Bueno, estos corridos narran historias reales, para mí son una realidad. O sea, son un verdadero corrido. Si usted escucha uno de mis temas por escucharlo, no pasa nada, pero, si se dedica a ver a qué le está cantando, se dará cuenta de que yo le relato la historia completica de una persona en la canción. Entonces son una realidad.

> Mi objetivo nunca ha sido glorificar la violencia, sino mostrar realidades que muchas veces se quieren ocultar o maquillar.

En esto de los corridos yo de pronto no los hago pesados para sacarlos en mi repertorio; no, son por encargo. Esas personas me piden

a mí los corridos y, cuando estamos en las presentaciones privadas, tal vez donde me contratan, pues se interpretan esos temas. Mientras tanto, si estamos en público, no.

GO: ¿Alguna vez lo han acusado de hacer apología de la violencia o del paramilitarismo?

AR: Sí, en algunas ocasiones se me ha acusado de hacer apología de la violencia o del paramilitarismo, pero esas interpretaciones no reflejan mi verdadera intención artística. Mi objetivo nunca ha sido glorificar la violencia, sino mostrar realidades que muchas veces se quieren ocultar o maquillar. Hablo de lo que sucede en ciertos territorios, de lo que vive la gente, de lo que se respira en las calles. Eso puede incomodar, pero no significa que esté justificando esas acciones. Al contrario, mi música busca generar conciencia, invitar a la reflexión y abrir el diálogo sobre lo que pasa en nuestra sociedad.

GO: ¿Qué papel cree que tiene la música en zonas marcadas por el conflicto armado?

AR: un papel muy importante ya que como artista he sido contratado para cantar a pueblos verdes y ciudades que han sido azotadas por la violencia y al llegar con nuestra música transmitimos alegría, esperanza, ganas de vivir a muchas personas que pensabas que todo estaba perdido.

GO: ¿Ha tenido experiencias de censura, amenazas u opresión por las temáticas que aborda?

AR: Si Claro en el Año 2023 recibí unas amenazas. Resulta que me buscaron para hacer un corrido titulado *El Comando de la Sierra*, es un tema que narra la historia de un comandante de las autodefensas al igual que me encargaron otro corrido titulado *El Comando Camilo* los cuales trabajé por encargo, estos corridos se fueron regando por redes y empezaron a sonar en toda la costa Caribe, la Sierra y otras zonas del país.

Cualquier día recibo unas llamadas donde me amenazan de muerte, por haber hecho esos corridos dedicados a esos comandantes, lo que inquietó bastante mi tranquilidad, ya que me llené de nervios porque era primera vez que esto me están sucediendo, de igual forma me llené de valor y como pude ubiqué a las personas de las cuales venían las amenazas que era otro grupo armado, logré concretar una cita con estos señores y me dirijo a hablar con ellos, ¡cuando me presento les dije! aquí estoy! ¿Nada debo nada temo" y les pregunté por qué me amenazaban? Si yo no le hago daño a nadie, solo me dedicaba a cantar y a componer mis corridos por encargo.

Y les dije que si me iban a hacer daño, me dieran la oportunidad para que mi familia se diera cuenta donde habían acabado con migo, estos señores al verme tan alterado en pidieron que me calmara y me brindaron un café y me dijeron que nunca habían pensado en hacerme daño, qué es lo que había sucedido era un malentendido y se trataba de uno de los muchachos que trabajaban con ellos que había llegado un día embriagado a un estadero y en ese momento habían unas personas que estaban compartiendo y escuchando mis corridos y el muchacho que había llegado se había ofendido y ya había dicho de que a ese cantante le iban a dar piso que ya lo tenían en la lista que eso era lo que había sucedido y que de ahí había salido el pasquín y los rumores que me iban a asesinar pero que estuviera tranquilo que no había nada en contra mía pero fueron momentos difíciles para mí pero gracias a Dios todo se habló y se pudo solucionar

GO: Sus canciones se parecen a los corridos mexicanos, que relatan historias de campos o jefes armados. ¿Qué conexión encuentra entre esa tradición y el Caribe colombiano?

México es uno de los países golpeados por la violencia, narcotráfico y de ahí muchos artistas narran sus historias a través de los corridos, al igual aquí en Colombia hay lugares, donde son marcadas por el conflicto armado ya sea de guerrilleros o paramilitares y yo soy ese artista que reflejo en mis corridos la dura y triste historia de mi pueblo colombiano

GO: ¿De dónde saca las historias que relata? ¿Se las cuentan, las inventa, son recuerdos personales?

AR: Cuando me llaman para pedir un corrido por encargo, a esa persona le pido que me cuente algo de su biografía o de su historia y de ahí nace el corrido.

GO: ¿Cómo decide qué contar y qué no contar en una canción?

Esa decisión ya la toma la persona, de lo que quiere expresar en su corrido, siempre di-

go a mis clientes que la idea de que tengan su propia canción personalizada no es para que se perjudiquen al contrario es para tengan un bonito recuerdo, para toda su vida, porque un corrido es un lujo que no cualquiera se da, porque la música nunca muere, y siempre será recordado por medio de una canción.

GO: ¿Cómo describe las realidades sociales del Caribe profundo donde ha tocado o ha vivido?

AR: Este Caribe que conozco para mí es una maravilla, su gente muy alegre acogedora aquí se vive se goza y se disfruta del sonar de los tambores, la gente caribeña vive y muere por la música yo me siento afortunado de estar radicado en esta parte del país donde su gente me ha brindado el apoyo, musicalmente y me he ganado el cariño de toda esta linda gente caribeña.

GO: ¿Qué piensa de la forma en que los medios, el Estado o las ciudades cuentan el conflicto? ¿Qué falta ahí?

AR: Cada uno hace su trabajo y cuentan las cosas a su acomodo, pero faltan voces reales, falta la mirada del que ha vivido el conflicto en carne propia: el campesino, el líder social, la mujer desplazada, el joven reclutado a la fuerza. Se habla mucho sobre las víctimas, pero muy poco con ellas. Y eso crea un vacío enorme entre la realidad vivida y la versión institucional de los hechos.

Detrás de cada canción hay una historia real, Que cuando canto sobre jefes armados, sobre desplazamientos o sobre luchas campesinas, no lo hago por morbo ni por fama: lo hago porque es una forma de mantener viva una verdad que el silencio mata.

GO: ¿Qué quisiera que entienda la gente que lo escucha desde afuera, especialmente quienes lo critican?

AR: Quisiera que quienes me escuchan y especialmente quienes me critican entiendan Que es mi trabajo es un don que Dios me dio y de esta manera sobre vivo, que mi intención no ha sido causarle daño a nadie con mis corridos, al contrario, lo que llevo es alegría. No estoy celebrando la violencia ni tomando partido por el horror, estoy narrando una realidad que existe, que duele, y que muchas veces se quiere esconder.

Quisiera que comprendan que detrás de cada canción hay una historia real, Que cuando canto sobre jefes armados, sobre desplazamientos o sobre luchas campesinas, no lo hago por morbo ni por fama: lo hago porque es una forma de mantener viva una verdad que el silencio mata.

GO: ¿Su música puede ayudar a comprender una verdad incómoda del conflicto?

AR: Si Claro porque son historias reales.

GO: ¿Se ve como una especie de cronista o juglar moderno?

AR: me veo como un juglar moderno.

GO: ¿Cree que sus canciones podrían ser algún tipo de guía o material para investigar, educar o recordar lo que pasó?

AR: Sí, claro. Como le digo, mis corridos narran historias reales, historias verdaderas. Lógico que sí, pueden ayudar a comprender verdades del conflicto. Si usted escucha el corrido de «El hijo de la Sierra», está escuchando la historia de este personaje que le está hablando, o sea, yo mismo.

Es la historia de un muchacho que nace en la Sierra, que se cría en los cafetales, que desde niño sale a buscarse la vida. Le quiero ser muy sincero: acá donde usted me ve, yo nunca en mi vida pisé un colegio. Yo no he tenido estudios, absolutamente de nada. El don que Dios me dio como compositor... Usted me cuenta su historia y yo le hago un corrido, y usted de pronto se pregunta: «¿Dónde estudió este *man*? ¿De dónde saca eso?». Pues eso viene de Dios, es un don que me regaló. Yo nunca he estudiado música, ni vocalización, nada de eso. Lo que usted ve en el Rey de la Sierra es natural, así me mandó Dios. Por eso también creo que Dios me protege.

GO: ¿Qué está componiendo ahora?

AR: Bueno, ahorita viene un corrido para Santa Marta, en agradecimiento a todo este pueblo caribeño, por todo el cariño del aprecio que le tienen a mis corridos por no dejarme solo en ninguna de mis presentaciones el corrido se va a titular*El Samario* porque ya es hora de que el rey de la Sierra le hiciera su propio corrido a esta linda tierra Santa Marta.

GO: ¿Y sigue hablando de los mismos temas?

AR: No cada corrido es un tema diferente, como puede ser una letra de amor despecho narcotráfico o cualquier grupo armado.

GO: ¿Le interesa cantar también sobre otros aspectos del territorio, como el amor, la fiesta, el trabajo campesino o el dolor de las víctimas?

AR: Sí, claro, Yo en sí no solamente me dedico a hacer corridos. Como le digo, usted va a una presentación mía en vivo y yo le canto música de despecho, de amor, canciones dedicadas a la madre, al padre... no solamente me subo a cantar los corridos, no es lo que siempre presento al público en general.

Tengo una canción que se llama Me cansé de ti, otra que se llama Te faltó corazón, canciones de amor. He recauchado muchas canciones de Los Tigres del Norte, como Un mar de vino, también canciones de Lupe, de Polo. Quiero que sepas. Dos pasajes. Le hice un homenaje a Los Rayos de México con Billete verde. La piedrita... en fin, una cantidad de canciones muy bonitas.

Hoy en día cuento con la participación de mi hijo mayor Yeison Rodríguez que heredó mi talento musical es cantante del género popular y aparte de eso interpreta la batería y el acordeón norteño, me siento afortunado con este muchacho porque tiene un talento impresionante.

Vivo muy agradecido con Dios por el don que me ha regalado porque gracias a mis corridos qué día tras día van traspasando fronteras, ya me he dado a conocer y a llamar la atención de muchas personas que me quieren tener en sus programas y siempre me están pidiendo una entrevista para conocer mi vida y mi carrera musical, por ejemplo, hoy estoy acá en la universidad del Magdalena invitado especial por uno de sus grandes profesores esto para mí es un orgullo.

Hoy le agradezco a usted señor Fabio Silva por esta entrevista donde les comparto algo de mi vida y de mi historia musical que quedará plasmada acá en su revista Oraloteca de la universidad del Magdalena muchísimas gracias, Dios me lo bendiga.

GO: Bueno, muchas gracias, don Alex.





Cantos del desierto:

entre el amor y la resistencia sonora wayuu

Por: Edwin José Causado Povea[14]

> Detrás de cada canción hay una historia real, Que cuando canto sobre jefes armados, sobre desplazamientos o sobre luchas campesinas, no lo hago por morbo ni por fama: lo hago porque es una forma de mantener viva una verdad que el silencio mata.

La música es una de las expresiones artísticas más representativas que identifican la diversidad étnica y cultural de Colombia. Dentro de esta variedad se incluye el pueblo indígena wayuu que habita la península de La Guajira en la zona nororiental del país, aunque por sus condiciones sociopolíticas y territoriales esta comunidad suele movilizarse constantemente entre ambos lados de la frontera con Venezuela.

Los wayuu, o «gente del sol», como también se les conoce, son la etnia más numerosa de Colombia, a pesar de los desafíos que han tenido que enfrentar en un territorio desértico, olvidado y con políticas públicas fallidas que no han disminuido las problemáticas de desnutrición, pobreza y sed. Ante estas difíciles circunstancias, ellos mismos han implementado sus propias herramientas de resistencia y adaptación para su supervivencia material e inmaterial.

La música en la cultura wayuu puede ser entendida como una de esas herramientas de resistencia con las que estos indígenas luchan todos los días para evitar la desaparición de su memoria oral, que relata las diferentes vivencias, sentimientos, actividades económicas, rituales y relaciones sociales que la comunidad teje con mucho esfuerzo. De este modo, buscan sostener su tradición en medio de un mundo globalizante que invade a la población juvenil con nuevas formas de sonoridad, más comerciales y ac-

14. Antropólogo. Correo: antropologoedw@gmail.com.

cesibles. En efecto, estos jóvenes indígenas, en su mayoría, son hablantes del español y ya se encuentran familiarizados con todas las plataformas tecnológicas que difunden el sonido de otros géneros musicales no tan constructivos y que han ido marginando tradiciones que se han enseñado y aprendido de generación en generación.

El mismo hecho de investigar sobre la música tradicional en la etnia wayuu constituye un acto de resistencia que contribuye a visibilizar la importancia de conservar una tradición oral que ha sido poco investigada por la academia, salvo algunos trabajos rigurosos como el de Vílchez (2003) referente al taliraai o el de Verbel (2022), que habla sobre los instrumentos de viento wayuu. Seguir explorando este universo sonoro es, en definitiva, un camino que puede despertar el interés entre los jóvenes indígenas por el arte de cantar jayeechi, adquirir la destreza para tocar la kasha o desarrollar la habilidad de interpretar instrumentos de viento que se sienten desde el sonido y no desde los dedos y la posición de la boca.

La invitación, por lo tanto, es a que los espacios académicos se abran a investigar sobre aquella etnomusicología que se encuentra viva en el calor del desierto. Según Verbel (2022), esta tradición fue contemplada en el proyecto presentado ante la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) con miras a aprobar el sistema normativo wayuu como patrimonio inmaterial de la humanidad mediante la resolución N.o 2733 del 2009. De igual forma, la misma organización reconoció en una lista representativa de 2010 las manifestaciones orales de este grupo étnico, como la música y otras expresiones artísticas. En este orden de ideas, la música autóctona wayuu representa un bien inmaterial que debe ser protegido y conservado no solo por la academia y la institucionalidad, sino por toda la humanidad, para que este conocimiento sea transmitido hacia las nuevas generaciones.

Por lo anterior, el siguiente artículo tiene tres objetivos. El primero es visibilizar los diferentes significados que se manifiestan al expresar los sentimientos a través de la música tradicional wayuu, en equilibrio con los ritmos producidos por los instrumentos autóctonos y la danza de la yonna. En segundo lugar, se tiene previsto describir e interpretar un segundo velorio desarrollado en 2024 en la comunidad indígena de Nortechon, donde se conjugaron el canto de jayeechi y la música occidental.

Como tercer y último objetivo, se reflexionará en torno a la importancia del instrumento de la kasha para los habitantes de Nortechon. También se analizará el rol de la música autóctona en el fortalecimiento de las manifestaciones culturales wayuu, que reflejan los sentimientos y la simbología propias del territorio de este pueblo indígena, dando cuenta así de las dinámicas identitarias, las historias de vida y las formas de comunicación entre los nativos de esta comunidad.

La comunidad indígena de Nortechon está ubicada en el kilómetro 75 y se encuentra dividida por la línea férrea del Cerrejón, ubicada en la mitad. Este territorio hace parte de la jurisdicción del municipio de Uribia, La Guajira (la capital indígena de Colombia), y entre las actividades de subsistencia desarrolladas en la región se incluyen el pastoreo, la agricultura y el comercio. Esta población cuenta con una institución técnica que brinda educación a estudiantes indígenas y alijunas (no indígenas) desde prejardín hasta el grado 11. ° de bachillerato. Actualmente, dicha entidad ofrece una formación con enfoque agropecuario y artesanal, lo cual significa que los estudiantes pueden graduarse de ella como técnicos en agricultura o en artesanía. Este espacio educativo organiza actividades de campo y culturales, como la Semana Cultural, que se celebra anualmente para conservar las tradiciones wayuu y fortalecer las prácticas orales que se han venido debilitando, como es el caso de la música.

Por último, se debe resaltar que, en tiempos anteriores, la comunidad wayuu de Nortechon no estaba dividida territorialmente. Sin embargo, el proyecto férreo del Cerrejón provocó cambios sustanciales en las dinámicas sociales y

económicas de esta población indígena. Incluso, con el pasar del tiempo estas transformaciones se han agudizado y han afectado de alguna manera las prácticas tradicionales y las relaciones de este grupo étnico.

El arte de expresar los sentimientos

Para el wayuu, la música hace parte de todo ese universo simbólico y material que se vislumbra en las prácticas tradicionales de subsistencia y espirituales de la comunidad, así como en las relaciones de parentesco. Estas actividades y vínculos se desarrollan de manera mecánica, pero adquieren un sentido y un significado al venir acompañados de melodías y cantos que tratan de explicar de manera placentera la importancia de cumplir con las tradiciones culturales propias.

> El amor por una mujer puede hacer aflorar las mejores composiciones y melodías que se desprenden de su belleza física y espiritual.

Para el cantor de jayeechi, instrumentista y compositor Alfredo Uriana, el significado de la música se resume como «el medio que le ha permitido conquistar a una mujer» (comunicación personal, 2025). Con la edad de 75 años, este hombre nació y vivió toda su vida en la comunidad de Nortechon, y cuenta con una experiencia de quince años tocando el instrumento massi sawawa y cantando jayeechi. Por ende, este intérprete tiene la autoridad para llegar a la conclusión de que el amor por una mujer puede hacer aflorar las mejores composiciones y melodías que se desprenden de su belleza física y espiritual.

El amor, de hecho, es un sentimiento que aparece en las etapas avanzadas del cortejo y que los wayuu no pudieron experimentar por mucho tiempo. Según afirma Uriana:

> En la antigüedad no se enamoraba a una mujer, porque solo bastaba con pagar la dote para poder entrar a la familia y que ella se convirtiera en tu esposa. Es por eso que el wayuu inventó la música para poder enamorar a una mujer y conquistarla tocando el instrumento y cantándole un jayeechi (A. Uriana, comunicación personal, 2025).

Al ser desconocida la etapa del cortejo para conquistar a una mujer, el hombre wayuu no tenía unas reglas claras de acercamiento con el fin de despertar interés a través de la seducción. Por esta razón, encontró en la música una estrategia para iniciar esa etapa de caballerosidad, empleando la palabra acompañada de versos y melodías que describían la belleza de la mujer utilizando analogías con la naturaleza. Así, cuando el pretendiente terminaba de interpretar un instrumento, le explicaba con claridad a la mujer lo que aquella melodía significaba.

Las diferentes melodías y cantos se consideran los medios más puros de expresión que un hombre tiene para confesarle sus sentimientos a una mujer wayuu. En la antigüedad, los alijunas (no indígenas) expresaban emociones por medio de cartas escritas, mientras que los indígenas lo hacían a través de la oralidad. Sin embargo, con la influencia de la sociedad occidental, estos últimos fueron adoptando prácticas de galantería introducidas por las redes sociales, las novelas, la música y las fechas comerciales, que fueron moldeando el imaginario de este grupo étnico sobre el amor y las relaciones de pareja. Al respecto Vílchez (2003) sostiene:

> Este grupo étnico ha desarrollado rituales que han definido las formas de asociación entre las parejas para la conformación de las familias. Al término del ritual tradicional denominado «encierro», la majayura (joven virgen wayuu) ya es mujer y está preparada para el matrimonio. Dentro de estas formas

> tradicionales parece no haber existido el cortejo y el enamoramiento a la usanza occidental, privando en la asignación de marido el principio de la decisión de la familia. No obstante, los varones wayuu, diestros en la ejecución musical, suelen hacer uso de sus instrumentos y saberes musicales para el cortejo (p. 5).

Con la cita anterior se puede evidenciar cómo la música tradicional está presente en todos los acontecimientos más importantes de la cultura wayuu: al salir de su encierro prolongado, lo primero que escucha la majayut es el sonido de la kasha para hacer el baile de la yonna y celebrar su transición a la adultez y su nueva posición en la sociedad. Asimismo, la práctica del cortejo empieza cuando la señorita es acompañada a dicha danza, en el transcurrir de la interpretación de los instrumentos para el enamoramiento. En ese mismo momento del cortejo, cuando la mujer no entiende lo que quiere decir la melodía que le fue dedicada, el pretendiente debe explicar su significado.

Ahora bien, esta práctica de explicar la melodía se remonta a tiempos anteriores, cuando la música tradicional era interpretada exclusivamente por los hombres debido a la división social dentro de la cultura wayuu. El papel de la mujer, por su parte, se concentraba en aprender a tejer, la crianza de los hijos, la preparación de los alimentos, el desarrollo de algunos rituales, la conservación de la línea matrilineal y la pacificación dentro de la cultura. Sin embargo, en la actualidad, y por la influencia del mundo occidental, la mujer ha tenido la oportunidad de estudiar y lograr más autonomía, lo que ha llevado a que algunas se interesen por la música autóctona e incluso aprendan a cantar y tocar instrumentos.

De todos modos, Alfredo Uriana enfatiza que la importancia de la música tradicional radica en esa forma de expresar los sentimientos por una mujer, y por esa razón los wayuu creen que ese arte debe ser exclusivo para los hombres; de lo contrario, según la comunidad, se perdería la esencia y la inspiración para componer las melodías más prodigiosas. No obstante, entre los wayuu jóvenes la percepción es diferente gracias a que forman parte de una generación que ha estado en contacto con nuevas narrativas audiovisuales y, además, han podido estudiar con estudiantes alijunas que les han hecho pensar diferente.

Testimonios como el del joven de 14 años Cristian Uriana muestran cómo la juventud reconoce la necesidad de conocer los orígenes de la música tradicional y su finalidad en el ámbito del cortejo para el enamoramiento de las mujeres. En sus propias palabras, este integrante de la comunidad afirma:

> Si todos los jóvenes comprendieran que la música tradicional enamora a las mujeres wayuu, todos se animarían a aprender a cantar jayeechi y tocar un instrumento. Ya no se utilizaría la música de afuera para dedicar a las mujeres. Por el sonido de la melodía, se puede enamorar a una mujer, porque, si ella presta atención, ella va a escuchar algo más divino y más claro (C. Uriana, comunicación personal, 2025).

Cristian uriana es consciente de que la música de afuera se ha incorporado como una nueva herramienta que les sirve a los hombres enamorados para el cortejo por medio de dedicatorias a las mujeres, pero a su vez hace la anotación de que aprender a tocar un instrumento permite lograr un sonido diferente y más hermoso para los oídos de una joven. Así, en las tradiciones autóctonas wayuu se identifica una oportunidad de salirse de los esquemas comerciales que reproduce la cultura occidental, los cuales se traducen en coros y ritmos repetitivos que no combinan las melodías con el quehacer del pastoreo, el sonido de la naturaleza y la belleza natural que proviene de ella.

En la cultura wayuu, muchas veces la melodía dice más que las propias palabras, sobre todo cuando se trata de una entonación sentida que le llega a la persona en lo más profundo de su corazón. Por lo tanto, es fundamental que los mayores se esfuercen en crear conciencia sobre este arte entre los jóvenes de manera que no pierdan el interés



Foto 1. El músico Alfredo Uriana
Fuente: Edwin Causado.

en aprender la música tradicional. Se trata, en definitiva, de que las nuevas generaciones impidan que esas expresiones orales se queden en el olvido y sean reemplazadas por otras formas de entretenimiento.

De igual forma, es preciso apoyar este trabajo de concientización a través de los colegios que ofrecen una educación intercultural. Para ese fin, podría ser útil incluir dentro del currículo una cátedra para enseñar música tradicional wayuu y la elaboración de instrumentos autóctonos con materiales del contexto que crecen dentro de la naturaleza. Esta clase de esfuerzos se observan en la institución de Nortechon, donde estudia el joven Cristian. En dicho espacio se realiza anualmente una semana cultural que tiene como objetivo conservar, fortalecer y reivindicar aquellas prácticas culturales que han estado deterioradas por la influencia del conocimiento externo, la poca conciencia histórica y el escaso interés de los jóvenes en aprender.

Afortunadamente, Cristian es sobrino del señor Alfredo Uriana, quien ha sido un mentor en la educación artística del joven que hoy en día canta jayeechi y toca el instrumento massi sawawa. Verbel (2022) define este aerófono como

> un instrumento musical de viento, o clasificado como aerófono según el sistema de clasificación de instrumentos musicales Sachs-Hornsbostel. En su diseño, se destacan la lengüeta y los orificios, todos ubicados en una única pieza de madera. La lengüeta simple puede presentar el corte en el cuerpo del instrumento de manera lineal o invertida, según la necesidad del constructor (p. 38).



Foto 2. ***Joven wayuu interpretando una flauta tradicional. La juventud wayuu mantiene viva la música ancestral a través de instrumentos de viento elaborados en madera o caña, fundamentales en las ceremonias y fiestas comunitarias.***
Fuente: Edwin Causado.

Esta pieza musical es muy pequeña y se puede guardar en cualquier parte. Su aspecto es similar al de una flauta, aunque es más delgada y tiene menos orificios para interpretar los sonidos. El sawawa puede ser obsequiado por algún pariente cercano o incluso la persona que está enseñando al aprendiz. Se puede tocar cuando se están realizando las labores de construcción de enramadas, la siembra de alimentos, el ordeño del chivo o de la vaca e incluso para amenizar alguna reunión social entre familiares y amigos.

Los músicos que interpretan el sawawa, por lo general, son personas mayores que sienten amor por el instrumento y la necesidad de dejarles el legado a sus nietos, sobrinos e hijos. Por consiguiente, el oficio del músico se va transfiriendo de generación en generación y, según Vílchez (2013), se va transmitiendo por línea materna, tal como lo muestra en su estudio:

> Nectario Fernández Jayariyú dice haber aprendido de su padre, «Torito» Fernández Uriana, quien a su vez aprendió de un tío materno llamado «Kururu» Uriana. Este último, a su vez, parece haber aprendido la práctica del taliraai con un tío materno, también llamado «Chano» Uriana. A Nectario le sucede en el aprendizaje del instrumento su nieto David Julio, de la progenie de su hija Susana (p. 12).

Sin embargo, actualmente estas dinámicas de parentesco y transmisión de conocimientos han cambiado debido a las relaciones sentimentales entre los wayuu y los alijunas y el poco interés que los jóvenes tienen de aprender de los mayores. En el caso de Cristian, por ejemplo, su padre es alijuna, y el señor Alfredo es un tío lejano, pero no materno, que decidió enseñarle porque el joven mostró disposición de conocer el instrumento.

Música, sueños, homenajes y ritos funerarios

El día 16 de junio del 2024 se realizó en Nortechon el segundo velorio para extraer los restos de los difuntos Manuel de Jesús Uriana y Marco Tulio Montiel Uriana, pertenecientes a la familia Montiel Uriana, nativa de esta comunidad. Esta ceremonia en particular causó mucha polémica entre otras familias indígenas, algunas voces de la academia y toda la opinión pública debido a la inclusión de un concierto de música vallenata en un ritual sagrado. Los críticos del homenaje aseguraban que este tipo de prácticas profanas sentarían un precedente en La Guajira que desencadenaría la reproducción de estos mismos actos por otras familias indígenas con un poder adquisitivo similar.

En el segundo velorio de la nación wayuu, los huesos son extraídos en horas de la madrugada, antes de que el viento sople. Según este pueblo indígena, la separación entre la carne y los huesos es el fin de la muerte como estado material de la persona en este mundo. A medida que los restos se van limpiando, se depositan en un cofre y son llevados a una enramada para iniciar la ceremonia, durante la cual los dolientes lloran a sus seres queridos y se reparte carne de ganado, chivo, ovejo y chirrinchi para los comensales invitados. Luego, en la noche, se presentan los adultos mayores a cantar jayeechi para que las jóvenes que se encargaron de exhumar el cadáver no se duerman. Posteriormente, se obsequian los chivos a los asistentes al funeral hasta proseguir con el entierro en el cementerio materno y la culminación del alma hasta Jepira.

En el marco de este homenaje en particular, se organizó un concierto del cantante Iván Villazón, siguiendo así el deseo de Marco, manifestado a través de un sueño, de ser despedido con alegría y música por dicho intérprete. De tal manera, la familia Montiel Uriana argumenta que la discusión no puede reducir todo el rito funerario a esta actividad, realizada además a las afueras del cementerio y solo para cumplir la última voluntad de un hombre; no como una competición social entre familias indígenas.

En efecto, Paz (2020), citando a Romero, afirma que los sueños en la cultura wayuu deben hacerse realidad. Igualmente, Guerra (2019), en su tesis doctoral, hace referencia al antropólogo Michel Perrin, quien sostiene

que, en este grupo étnico, estas manifestaciones oníricas se imponen como una obligación. Por lo tanto, la familia Montiel Uriana no solo consideró que estaba satisfaciendo el deseo de su difunto hermano, sino que estaban obedeciendo el mandato de Lapü, una entidad que según los wayuu controla y ordena la vida.

Asimismo, Freud (1989) pudo constatar que muchas veces el material que los sueños reproducen proviene de la vida infantil. De este modo se explica el anhelo del joven Marco Montiel de ser despedido por Iván Villazón, pues desde pequeño había sido seguidor de este músico.

Si bien es cierto que el concierto de música vallenata no hace parte de las prácticas culturales contempladas por el pueblo wayuu en la ceremonia del segundo velorio, lo que sí tiene lugar a debate es suponer que la familia Uriana hubiera podido ver los rituales funerarios como una forma de demostrar su poder económico en la sociedad. Asimismo, es preciso anotar que el evento se organizó para homenajear a los fallecidos por su gran aporte a la construcción de la institución de Nortechon que actualmente les brinda educación intercultural a miles de estudiantes wayuu, con el objetivo primordial de fortalecer las prácticas tradicionales aplicando un conocimiento transversal.

De hecho, el concierto en cuestión no es la única práctica occidental que se ha introducido en los velorios. Paz (2018), por ejemplo, evidenció la celebración de misas en los velorios wayuu en casos en que la familia era de la religión católica, una tendencia que día a día ha ido en aumento en la Alta Guajira. En ese sentido, el músico Alfredo Uriana destaca la importancia de cantar el jayeechi siempre en el segundo velorio, no solo porque es una forma de contar historias del fallecido cuando estaba vivo y conocerlo mejor, sino para incentivar a los jóvenes asistentes a mantener la tradición.

En este orden de ideas, resulta evidente cómo la música del jayeechi hace parte de uno de los rituales más sagrados de la cultura wayuu y, a su vez, la forma en que la música occidental se ha impregnado en esta sociedad hasta tal punto que los mismos nativos de la comunidad han incluido sus melodías en medio de las tinajas de los restos de los fallecidos. Está claro que el vallenato no es una música adecuada para acompañar el ritual mortuorio, pero no deja de ser un tema de interés que este género sea producto del mestizaje de la cultura afro, indígena y europea. En esa medida, cabría esperar que, en el futuro, la música autóctona wayuu pueda incluir algunos instrumentos y cambiar la manera en que se canta el jayeechi. Prueba de ello es lo que plantea Valbuena (2005) de que la música en la etnia wayuu.

Cabría esperar que, en el futuro, la música autóctona wayuu pueda incluir algunos instrumentos y cambiar la manera en que se canta el jayeechi.

> también recibió su mestizaje con la llegada de los esclavos a tierra firme del siglo XV al siglo XIV, quienes traían en su bagaje musical tambores cónicos, flautas de millo, marimbas y arco musical; lo cual puede explicar un profundo mestizaje cuyo resultado se vislumbra en los instrumentos tradicionales wayuu tales como «el arco bocal» o tiliray, los pitos y el kasha (pp. 9-10).

Las dinámicas sonoras que se originan como consecuencia del mestizaje serán un proceso continuo de inflexión debido al constante relacionamiento entre grupos étnicos diferentes. Este diálogo cultural fortalece la diversidad de manifestaciones artísticas y culturales que relatan los quehaceres, los rituales y las relaciones de parentesco de los pueblos. Es así como, de manera permanente, estas comunidades deconstruyen y reinventan formas de expresión para comprenderse a través de los sentimientos, el arte y las actividades diarias que identifi-

can, en este caso, el ser hombre y mujer wayuu. Estas adaptaciones son, en últimas, el resultado de un encuentro social y biológico narrado desde los sonidos y los cantos.

Reflexiones sobre la kasha y la música tradicional wayuu

La kasha es el instrumento más conocido en la cultura wayuu porque con él se ejecuta la danza más importante, conocida como la yonna. Este baile simboliza los animales que se encuentran en el entorno de este pueblo y reafirma la conexión de este con la naturaleza y sus antepasados. La kasha se toca en ocasiones como la ya descrita, cuando la majayut sale de su encierro para celebrar su transición a la adultez, y también en momentos en que el piache (médico tradicional wayuu) lo pide para alejar a los yoruja (diablos) de los sueños que perturban a una persona. También es un elemento interpretado en eventos conmemorativos o fechas especiales y para recibir visitas de invitados de interés para la comunidad.

Para Alfredo Uriana (2025), la kasha es el instrumento más importante de la comunidad wayuu porque es el que lleva el sonido para retirar todos los malos pesares. Asimismo, en la institución etnoeducativa de Nortechon se utiliza para inaugurar la Semana Cultural, acompañando el baile de la yonna, ejecutado por los representantes a majayut (señorita) y jimai (joven). El instrumento se interpreta con dos baquetas para emitir ritmos repetitivos en la madrugada, cuando es más sencillo conectar con los espíritus de los antepasados.

> La kasha está hecha de
>
> 2 membranas percutido con baquetas. Es una caja en forma cilíndrica; en ambos lados orificios; dichos orificios van cubiertos de cuero de chivo. Se fabrica de un árbol llamado polo (guayacán). Se labra con una herramienta de hierro hasta que la corteza quede ni muy fina ni muy gruesa. Por el borde lleva un bejuco llamado waraaralû, lleva ocho pretinas de cuero. El tamborero (atalejûi), se tercia la caja en el hombro lo sujeta de una correa, y lo apoya en el muslo. Función: Ejecutado por un hombre adulto en ocasión de salida de niña del encierro en la Yonna o Chichamaya. Forma: Estructura cilíndrica hueca, con cuero de chivo templado con cuerdas de piel de vaca y golpeado con dos baquetas (Valbuena, 2005, p. 17).

Esta descripción muestra que, en efecto, la kasha se elabora con los materiales y los animales del contexto. Además, se trata de un tambor atractivo por su tamaño y por la forma de interpretarlo. En consecuencia, es muy difícil que este instrumento corra el riesgo de ser olvidado por las futuras generaciones. Una ventaja que se le atribuye a la kasha es que, cuando se empieza a tocar, produce un sonido alto, y su música se origina desde la inspiración y la improvisación, es decir, de la imaginación del hombre, así que su interpretación no está sujeta a reglas escritas o rigurosas.

En la cultura wayuu se aprende a tocar y a cantar mediante la imitación y la observación. Por una parte, se debe tener en cuenta el sonido para poder sentirlo y saber cómo producirlo y, por otra, para el canto jayeechi es preciso detallar con cuidado al mayor que lo ejecuta: cómo se sienta, la posición de la cabeza y la forma en que maneja la respiración para interpretar una composición. En este caso no se exigen una afinación vocal ni ejercicios exhaustivos de técnica vocal; basta con la capacidad de relatar una historia a través de una entonación en un contexto determinado.

En virtud de lo anterior, se puede concluir que la música tradicional wayuu es un bien inmaterial que debe preservarse porque hace parte de ese conjunto de valores que identifican a estos indígenas como seres humanos en armonía con la naturaleza y la cultura. Ahora bien, es fundamental tener en cuenta que esta conservación es un trabajo de todos y no solo de la academia.

Involucrar a la sociedad como conjunto en la preservación de este legado cultural es

clave pues todos somos sujetos activos que reproducimos y transformamos manifestaciones artísticas que han perdurado y se han reconfigurado a lo largo del tiempo a través del mestizaje. Sin embargo, es necesario que esta mezcla cultural, que siempre está en constante evolución, siga consolidando de manera armónica lo autóctono y lo externo, sobre todo en un mundo como el actual, en el que los impactos de la globalización tienden a ser negativos.

> La música tradicional wayuu es un bien inmaterial que debe preservarse porque hace parte de ese conjunto de valores que identifican a estos indígenas como seres humanos en armonía con la naturaleza y la cultura.

Sin unas herramientas de adaptación sólidas que se integren a las manifestaciones occidentales, es probable que muchas comunidades se enfrenten a la pérdida de valores profundos. Por ende, es fundamental adoptar una perspectiva que tenga como punto de partida y seguimiento los saberes musicales y ancestrales, los cuales privilegian la expresión de los sentimientos, la cultura y las formas de vida.

Aunque suene utópico, el amor es ese antídoto capaz de fortalecer y reivindicar la música tradicional wayuu, especialmente en un contexto en el que los jóvenes se relacionan y piensan según las influencias de la cultura occidental. En este sentido, es más pertinente que nunca contar con un marco de referencia capaz de generar arte y amor a través del jayeechi, la kasha y el massi sawawa. Devolverse a los orígenes es un acto revolucionario que reconoce el amor en lo simple, en un sonido divino, en una frase tierna o en un baile que moviliza el encuentro de varios cuerpos que no requieren de la palabra para comunicarse y enamorarse.

Actualmente, es claro que los jóvenes wayuu están atravesando un proceso de aculturación que los está conduciendo a un desarraigo cultural. Por lo tanto, es menester que los mayores de la comunidad insistan en ese proceso de concientización y rescate de las prácticas que los identifican como indígenas; entre ellas, la música. De igual manera, la escuela debe ser un actor activo en este esfuerzo, siempre enfocando la cultura tradicional como punto de partida para generar conocimiento y arte. También es preciso reestablecer los lazos comunitarios dentro de este grupo étnico para que el wayuu de Nortechon se piense como uno solo desde lo colectivo y desde lo plural.

Por último, es importante recordar que las necesidades económicas y sociales generadas por la influencia de actividades extractivas como la del Cerrejón y la cercanía de la comunidad wayuu con la institucionalidad y la zona urbana han relegado la práctica de la música tradicional, cuyo rescate recae, actualmente, en los mayores. Este es un fenómeno característico de las sociedades desarrolladas, donde los requerimientos materiales han sobrepasado las manifestaciones culturales y artísticas. Sin embargo, la ventaja en Nortechon es que el amor por sus ritmos autóctonos se ha impuesto al sincretismo religioso y a las dinámicas de desarrollo, que ven en las expresiones ancestrales una amenaza a lo comercial y artísticamente aceptado.



Foto 3. ***Músico wayuu con tambor ceremonial. El tambor, de gran importancia en los rituales, acompaña cantos y danzas que refuerzan la identidad colectiva de la comunidad.***

Fuente: Edwin Causado.





Buitraguito:

la voz que Ciénaga no olvida

Milagro Calabria Orozco[15]



Guillermo de Jesús Buitrago fue un cantautor que nació en Ciénaga, Magdalena, en 1920 y murió en el mismo municipio en 1949. Conocido como el Jilguero de la Sierra Nevada, fue un pionero en la difusión de la música vallenata a nivel nacional. Entre sus éxitos musicales se encuentran «A mí las mujeres no me quieren», «Ron de vinola» y «Víspera de año nuevo». Asimismo, se destaca por haber sido el primer intérprete de «La gota fría».

Cada año, en Ciénaga se celebra el Festival de Música con Guitarra Guillermo de Jesús Buitrago, en honor a este importante exponente del vallenato. En esta edición de la *Revista Oraloteca* conversamos con *Luis Eduardo Manjarrez*, un enfermero de profesión, líder comunal y social, gestor cultural, representante legal de la Fundación Carnavales del Sur (Funcarsur) y un gran conocedor de la obra del maestro Buitrago.

Milagros Calabria: ¿Quién era Guillermo de Jesús Buitrago? ¿Cómo fue su carrera musical y por qué es importante seguir hablando de él aún en 2025?

15. Estudiante de Antropología y semillerista del Grupo Oraloteca, Universidad del Magdalena.

Luis Manjarrez: Guillermo de Jesús Buitrago fue un músico que deslumbró en los años 1945, 1946, 1947 y 1948. Empezó presentándose en Ciénaga, su tierra natal, en el patio de una agencia distribuidora del café Almendra Tropical. Posteriormente, trajeron desde Barranquilla a un gran tenor llamado Nemesio Gómez, a quien artísticamente conocían como Paco del Río. Este músico llevó a Buitrago a Barranquilla, a Emisoras Unidas, pero el propietario de ese medio radial no le prestó mayor importancia. De todos modos, Buitrago se quedó en la ciudad, y así llegaría luego a Emisoras Atlántico, donde tuvo varios programas.

> Si no hubiera sido por su labor, es probable que todos estos grandes compositores hubieran quedado en el ostracismo.

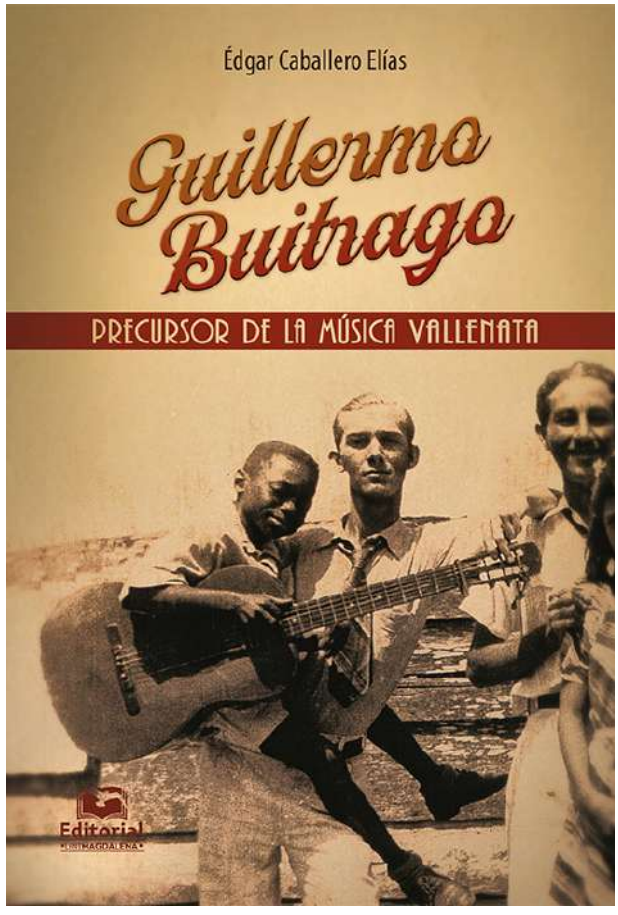
La importancia de Guillermo de Jesús Buitrago radica en que él fue quien grabó por primera vez las canciones de grandes juglares vallenatos como Luis Enrique Martínez, Bel Antonio Villa, Rafael Escalona, Moralito y el viejo Miles, o sea, el papá de los Zuleta, entre otros. Si no hubiera sido por su labor, es probable que todos estos grandes compositores hubieran quedado en el ostracismo.

Buitrago también hacía correrías por La Guajira y por el Cesar, en la región que antes se conocía como Magdalena Grande, con Pacho Rada, Esteban Montaño y una gran cantidad de cantantes. Guillermo se destacaba en particular por la majestuosidad que lo caracterizó en la interpretación de la guitarra, así que, cuando él salía de Emisoras Atlántico, solía encontrarse con muchas personas y vehículos que querían llevárselo para hacer presentaciones privadas.

Podríamos decir además que Buitrago también fue periodista y locutor ya que editaba una especie de cancionero llamado *La cantaleta*, donde registraba los éxitos del momento y vaticinaba los que podrían ser los más sonados. Asimismo, se encargaba de anunciar en las emisoras sus presentaciones.

Antonio Fuentes, propietario del sello Fuentes de Cartagena, fue quien le dio a Buitrago la oportunidad de grabar sus primeras canciones. El empresario reconocía de tal forma el talento de Guillermo que incluso se fue a Cuba para contactar una orquesta en la que este músico pudiera ser el cantante central. La idea era que ese grupo compitiera con la Sonora Matancera, que era el conjunto de moda en su época.

Sin embargo, al regresar al país, ya con un



contrato con la orquesta Casino de Playa en la mano, Antonio Fuentes recibió la noticia

de que Buitrago había muerto. De todos modos, aunque esa gran oportunidad se perdió, Buitrago llegó a sonar a nivel internacional gracias al representante de una casa disquera llamada Odeon, que enviaba las grabaciones del cantante colombiano a Argentina.

El gran trío de Guillermo Buitrago, que podría decirse fue el más glorioso, estuvo conformado por el Mocho Rubio, un señor al que le faltaba el brazo izquierdo, y Ángel Fontanilla, quien luego integró el grupo de los hermanos Zuleta como intérprete de guitarra. Lastimosamente, el músico murió joven, a los 29 años, un 19 de abril de 1949, debido a tuberculosis pulmonar. Aunque se tejieron muchas conjeturas sobre su deceso, como por ejemplo que lo habían envenenado, el doctor Hidalgo Acosta certificó el fallecimiento por dicha enfermedad. La persona que informó en la iglesia sobre esta pérdida fue uno de sus mentores: el reconocidísimo autor de la cumbia cienaguera Andrés Paz Barro.



MC: ¿De qué forma Guillermo Buitrago llegó a ser conocido como el Jilguero de la Sierra Nevada?

LM: Debido a sus correrías por La Guajira y por el Cesar, regiones que, como sabes, están al pie de la Sierra Nevada. Por esa razón lo bautizaron como el Jilguero de la Sierra Nevada. También se le reconoce como el precursor de la música vallenata. ¡Ojo! ¡Precursor!

MC: ¿Por qué precursor?

LM: Porque él grabó temas de los grandes juglares de la música vallenata, como por ejemplo «El testamento», «Qué criterio», «Moralito», entre otras. También hizo «La víspera de año nuevo», de Luis Enrique Martínez, que es la que generalmente se escucha en diciembre en el interior, y sobre todo en Antioquia, que es la tierra natal del padre de Guillermo: Roberto, un comerciante que salió de Marinilla para trabajar en casas comerciales de Ciénaga durante la bonanza bananera. Allí conocería entonces a María Teresa Enrique, la madre de Guillermo.

Buitrago se posicionó, sobre todo, gracias a su calidad interpretativa en la guitarra y a su canto acompasado, que nadie ha podido emular. Aquí surgió un músico que trataba de imitarlo, pero nunca lo igualó: Julio San Juan. Le decían Buitraguito, precisamente porque cantaba como Buitrago.

MC: ¿Cómo fueron esos primeros pasos en la música a través de las emisoras?

LM: A él lo llevó a Barranquilla el señor Paco del Río. Allí, luego del rechazo de Emisoras Unidas, Buitrago se quedó en la ciudad con otros músicos. Entre ellos había uno igual de bueno: Julio Bovea, que finalmente se separó y conformó un trío llamado Bovea y sus Vallenatos.

Buitrago iba a los cafés y hacía presentaciones por los barrios, en las casas. Ponía serenata y todo. Luego, cuando lo admitió Emisoras Atlántico, Guillermo experimentó un auge gracias al amplio alcance de ese medio. A partir de entonces fue cuando las personas esperaban al músico para llevárselo a hacer fiestas.

MC: Tengo entendido que Buitrago, aparte de cantar, también era compositor.

LM: Sí. La mayoría de los temas que él cantó son de su composición.

MC: Pero usted mencionó que las primeras canciones que él grabó eran composiciones de otros maestros de la música...

LM: Claro. Además de esas canciones, él grababa las de su propia autoría.

MC: ¿Cuáles eran las más conocidas, las más mencionadas en el momento?

LM: Están «Qué criterio», que era la pugna que tenía el viejo Mile con Moralito, con Miguel Morales, o «Buitrago me tiene un pique», de Esteban Montaño; también «El testamento», «La despedida» y «La cita». De autoría de Buitrago, sonaban «Las mujeres a mí no me quieren», «El brujo de Arjona», «La Loca Rebeca», «Pacho y Abraham», «Gallo basto y pelao», «El huerfanito», «Los enanos», entre muchas otras. Hay que anotar que Guillermo componía sus canciones sobre sus vivencias.

MC: ¿Cuáles de esas canciones le han impactado más a usted por las vivencias a las que hacen referencia?

LM: Buitrago frecuentaba mucho el sitio conocido como la iglesia de San Nicolás, por la calle 30, alrededor del teatro La Bamba, que quedaba cerca del Río Alto. Esa zona también era visitada por una mujer alta, de cabello rubio, que tomaba mucho trago y era conocida como la Loca Rebeca. Ella era pacífica, pero cuando la molestaban se tornaba muy violenta.

La Loca Rebeca solía pasar por la calle Las Vacas, donde vivía una señora cienaguera pensionada del Banco de Bogotá llamada Carmen Padilla Valdiri. La mamá de esta última, Carla Rosa Valdiri, tenía una venta de comida cerca del teatro La Bamba, donde religiosamente le guardaban su comida a la Loca Rebeca. A Buitrago le hacía gracia esta mujer, y a ella le agradaba el músico. Rebeca decía: «Monito, canta tu música», y Guillermo de Jesús le cantaba. Esa es la historia de «La Loca Rebeca».

MC: ¿Y a qué disputa hace referencia «Qué criterio»?

LM: La misma disputa que relatan en «La gota fría». Es «La gota fría», pero Buitrago la grabó con el nombre de «Qué criterio». Entre el papá de los Zuleta, el viejo Emiliano Zuleta, y Miguel Morales siempre se presentaban piques en los que se cantaban en estilo de sátira, tales como el que Esteban Montaño menciona en «Buitrago me tiene un pique». Otra de las canciones famosísimas de Guillermo es «La capuchona».

MC: ¿A qué vivencia hace referencia «La capuchona»?

LM: La canción se refiere a una señora de nombre Ruth Isabel Gracia López. Ella era prostituta y trabajaba con muchas otras jóvenes en un bar cercano a la finca La Coquera, de Guillermo Galán, por los lados de Costa Verde. Entre primos y hermanos, los Galán eran diecisiete, aunque la canción menciona que son «catorce, sacando a la Capuchón».

Los Galán mandaban a buscar a todas esas damiselas y las llevaban al establecimiento donde trabajaban en un carro de caballo manejado por Alejandro Bovea. Al animal le pusieron el apodo de Todoculo, así que cada vez que pasaba el vehículo con todas esas prostitutas decían «Allá va Todoculo». A la mujer que más frecuentaba Guillermo Galán, es decir, a Ruth Isabel, le pusieron la Capuchona. También había unas negritas a las que les llamaban las cañandongas, y a otra le decían la Tetona, en fin.

En una ocasión, Buitrago le dijo a Ruth: «Te voy a llevar al salón y te voy a comprar un capuchón», y de ahí se inspiró para componer: «Cuando llega la coquera, de la prisa al criticón, ya me la echaron pa'fuera. Corre, corre Capuchón, que te cogen los galanes». Lo que pasó fue que uno de los dueños de la finca, un hermano de Guillermo Galán, no comulgaba con esas actuaciones, así que cuando los encontró a todos los hizo correr.

MC: ¿Qué otra vivencia de Buitrago en su música me puede contar?

LM: En «Los enanos» habla de un circo que llegó hasta acá, por los lados de la estación. Como tú sabes, esos espectáculos traen enanos, trapecistas... de todo. Buitrago frecuentaba ese circo y se enamoró de una trapecista que se llamaba Emperatriz. Una vez, mientras ellos dos hablaban, otro trapecista se puso celoso y quiso atacar al cantante.

Buitrago corrió y se encerró en unas casetitas del ferrocarril. Luego, alguien les avisó a los amigos del músico; entre ellos, a Ezequiel Rodríguez, Sánchez Cerro, el compadre Leodoro y Toño Miranda. El grupo, entonces, fue

a rescatar a Guillermo y golpearon al trapecista que había querido agredirlo.

En vista del episodio, el circo decidió irse al día siguiente para Fundación. Los amigos le insistieron a Buitrago que fuera a ese lugar también porque, según ellos, él le gustaba a la muchacha. Hay que decir que Guillermo tenía un buen parecido: tenía el pelo rubio, ojos azules... muy bien parecido. Sin embargo, él no les hizo caso, y ahí se acabó el romance, pero quedó su composición sobre los enanos.

MC: Buitrago realmente murió muy joven, de 29 años. En esa vida de cantautor y de andares, ¿no tuvo conflicto con otras personas o con otros cantantes por su música o porque era un excelente intérprete, como usted menciona?

LM: En Emisoras Atlántico, por ejemplo, presentaron un disco de Luis Enrique Martínez, pero el locutor dijo que era de Buitrago. El autor original se molestó y sacó otro disco, llamado «La rana blanca» por el color de piel de Guillermo. Este último grabó entonces un tema en el que dice: «Luis Enrique, vallenato alabancioso sin criterios que tiene mala pluma».

A raíz de ese episodio surgió el rumor del envenenamiento a Buitrago. Se dice que una vez, mientras él estaba reunido con Julio Bovea y otras personas, le aceptó un trago a Luis Enrique Martínez, y algunos aseguran que fue a partir de ese momento que el cantante se sintió mal y perdió la voz.

> Otras cosas que hicieron único a Guillermo fueron esa forma de rasgar la guitarra y el canto como en falsete.

MC: ¿Y sobre sus amores, su familia y sus hijos?

LM: Él se casó con la señora Lilia Gallardo y dejó un hijo, Guillermito, por allá en la plaza.

MC: ¿No se dedicó a la música?

LM: No, y tuvo varios amoríos, muchas novias. Inclusive, a veces se tenía que perder porque se le presentaba una, se le presentaba otra, y así.

MC: ¿Logró grabar todas sus canciones, todas sus composiciones?

LM: La esposa de él se comprometió luego con un hombre muy celoso, que al ver lo que Buitrago había dejado escrito lo quemó. Así se perdió todo ese material importantísimo, que era bastante. Otras cosas que hicieron único a Guillermo fueron esa forma de rasgar la guitarra y el canto como en falsete. Había buenos guitarristas, como Julio Bovea, que era excelente; Ángel Fontanilla, quien era de su conjunta; Efraín Torres; Raúl Fernández; y también una señora, Hilda Linero.

MC: ¿En esa época las mujeres también tocaban o solamente eran unas cuantas? ¿Cómo era ese tema con las mujeres?

LM: Anteriormente, a las mujeres no se le dejaba participar en ciertas actividades porque los papás consideraban que no eran propias de ellas, sino de hombres. Sin embargo, una hermana de Buitrago cantaba muy bonito: Hilda, a quien le decían la Alondra Cienaguera. Otra cantante fue Carmen Mansilla, a quien Guillermo presentó una vez en una escena como de teatro en el Rancho Grande, en la escuela Santa Teresa, en vista de que los padres de la mujer no estaban de acuerdo con que se dedicara a la música. No dio su nombre; la introdujo como la Incógnita Cienaguera.

MC: ¿El grupo de Guillermo se desintegró? ¿No volvieron a cantar?

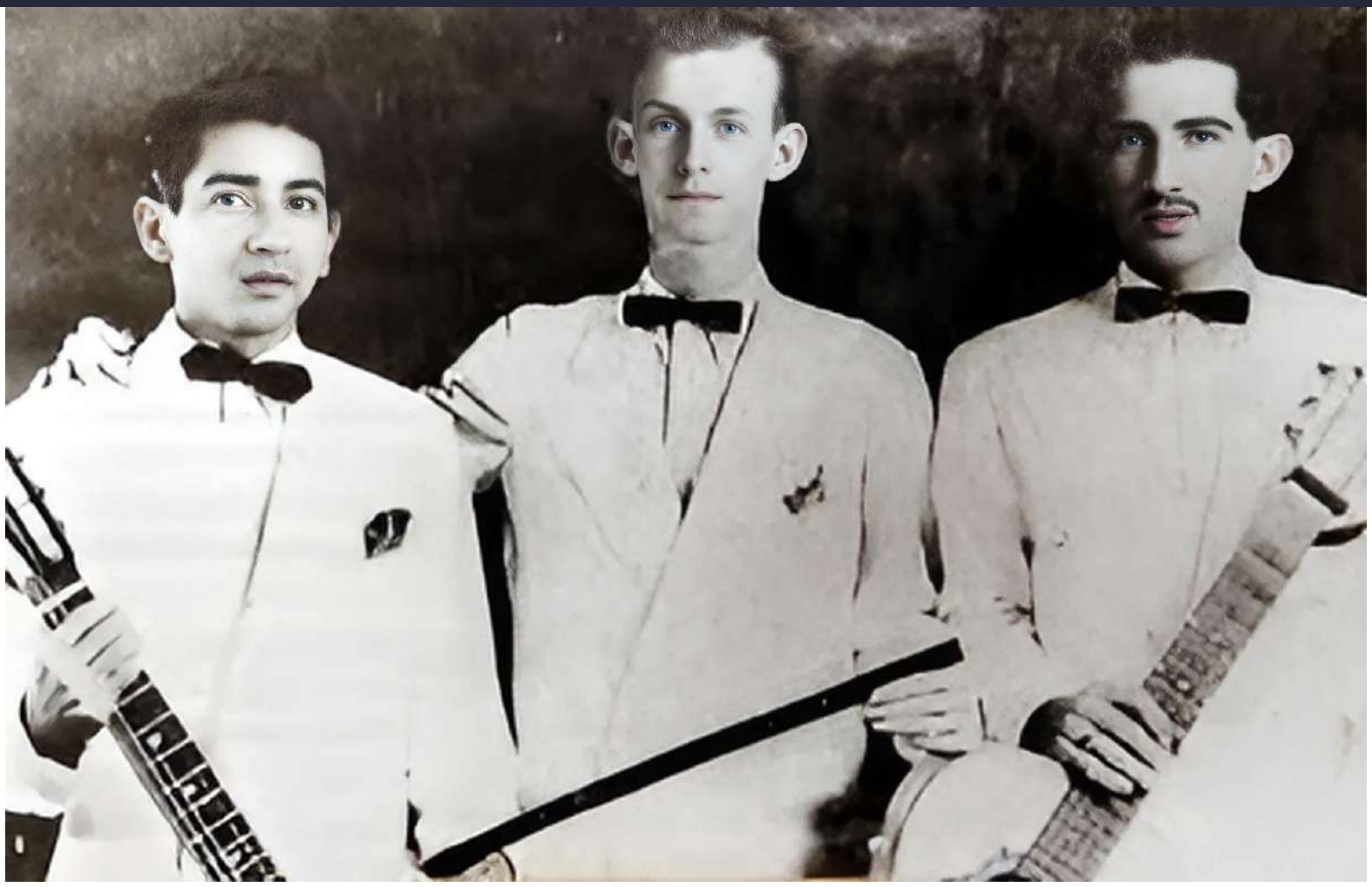
LM: Total. El líder era él.

MC: ¿Cómo surgió este festival en honor a Guillermo acá en Ciénaga? ¿Cuándo?

LM: El que comenzó con eso fui yo. Todos los 19 de abril, yo reunía una cantidad de tríos que iban tarareando por toda la calle. Le llevábamos una ofrenda floral a la tumba de Buitrago. Eso lo hice yo durante años.

MC: ¿Más o menos en qué época comenzó a hacer eso?

LM: Estoy hablando de unos treinta años.



Yo aquí hacía eventos, ponía tarimas improvisadas en las que cantábamos. Una vez me invitaron a una reunión para conformar una junta directiva con el fin de que no muriera el legado de Guillermo Buitrago. Lastimosamente, cuando estábamos reunidos me avisaron que habían estrellado un carro de servicio público mío y que había una señora en mal estado, así que tuve que ausentarme.

Creo que el candidato a presidir la junta era yo, por lo que había hecho. Sin embargo, cuando llegué, en la noche, ya habían nombrado los cargos. Lo deje así porque nunca tuve interés en aparecer en nada; en realidad, lo que quería y sigo queriendo es que la música de Buitrago se perpetúe y se dé a conocer.

Así nació el festival en el año 1996 o 1998. Yo lo presidí en 2001, cuando el alcalde era Orlando Dangond Noguera, y siempre he estado atento. También hice un cancionero de Guillermo Buitrago. A mí siempre me ha apasionado su música.

MC: ¿Cómo llegó usted a interesarse por la vida de Buitrago?

LM: A mí la música de Buitrago me ha gustado toda la vida, todo el tiempo. De hecho, yo aquí tuve un minimuseo. Conservo un libro de él, cuadros de él, de su esposa, de la Capuchona. También cuento con fotos de los discos, de la tumba... tengo muchos artículos relacionados con Guillermo.

MC: Muchas gracias, señor Luis.

> Lo que se necesita es que la música de Buitrago se perpetúe y se dé a conocer.

Erasmo Vargas Casalis:
del Caribe profundo a la sinfonía

Gustavo Lindarte Sierra[16]

Erasmo Vargas Casalis, nacido en Sabana-grande (Atlántico), es músico, arreglista y director orquestal. Formado en Bellas Artes y en la Sinfónica Juvenil de Colombia, donde fue contrabajista por nueve años, ha dedicado su carrera a transformar la música popular del Caribe —vallenatos, cumbias, porros y más— en obras sinfónicas. Ha realizado más de quinientos arreglos y ha dirigido bandas y orquestas en todo el Atlántico.

Hoy, Erasmo lidera la Orquesta Sinfónica de la Universidad del Magdalena, un proyecto que fusiona músicos formados, estudiantes y trabajadores en torno a un objetivo: defender y proyectar la riqueza sonora del Gran Caribe desde el formato sinfónico. Con más de dos mil quinientos *músicos formados, su legado es una apuesta firme por la educación musical con raíces y proyección.*



16. Estudiante de Antropología, Universidad del Magdalena. Semillerista del grupo de investigación ORALOTECA. Músico tradicional de gaitas y tambores.



Erasmo Vargas Casalis: Mi nombre es Erasmo Vargas Casalis. Soy del municipio de Sabanagrande, Atlántico, músico de profesión y de familia musical. Me inicié en bellas artes en Barranquilla, y desde ahí fui becado a la Sinfónica Juvenil de Colombia, donde permanecí por nueve años. Allí estudié contrabajo y, luego, me formé en dirección y arreglos musicales.

Mi especialidad es llevar nuestra música popular a los estándares clásicos con una dirección central, con una orquesta sinfónica. Ese es mi fuerte y el *feeling* que le hemos dado aquí a la Sinfónica Unimagdalena en el rescate del Gran Caribe.

Gustavo Lindarte: ¿Por cuánto tiempo tocó contrabajo?

EVC: Después de la Sinfónica Juvenil de Colombia pasé a la Sinfónica Metropolitana, de Barranquilla. En ese trance sumé alrededor de veinte años tocando el contrabajo. Interpretaba piezas clásicas, pues aún no sabía cómo adaptar arreglos populares. Mis directores implementaban su criterio en el *feeling* de las orquestas.

Luego, cuando ya me convertí en director de banda en el Atlántico, asistí a los festivales nacionales de Paipa, San Pelayo, donde era necesario llevar el formato popular con una banda sinfónica. Fue entonces cuando empecé a dedicarme a lo que hago ahora.

GL: ¿Cómo se da esa transición de formato popular del Caribe al sinfónico? ¿Cómo la ejecuta usted?

EVC: Al culminar los estudios de composición y dirección, tuve un gran interés en rescatar toda la música popular que se había convertido en grandes himnos dentro de géneros como el vallenato, la salsa, la cumbia, el folclor, entre otros. Mi intención fue que esas obras perduraran, escribirlas y, sobre todo, interpretarlas a nivel de orquesta sinfónica, que es la cima de la música. Consideraba que, si esas piezas no llegaban a esos estándares, corrían el riesgo de quedarse en el anonimato de una orquesta popular detrás de unas puertas.

GL: ¿Cuántas canciones creó usted o qué ritmos ha pasado de formato Caribe a formato orquesta?

EVC: Muchas. En Atlántico he dirigido la sinfónica de Sabanagrande y también la del municipio de Luruaco. Igualmente, en Baranoa estuve con la banda departamental. La misión fue siempre la misma: llevar la música popular a los grandes estamentos. Decirte un

número es difícil porque creo que perdí la cuenta. He hecho más de quinientos arreglos de música popular a clásica.

GL: ¿Qué es lo más difícil que usted le ha encontrado a transferir de ese Caribe a la música sinfónica?

EVC: No he encontrado nada difícil. La idea ha gustado mucho, ¿porque quién no quiere ver una obra popular en un formato clásico? Tal vez los ortodoxos. En un principio hay choques, como es normal, pero después las personas se dan cuenta de que esa es la cima de la música para su preservación.

> ¿Quién no quiere ver una obra popular en un formato clásico? Tal vez los ortodoxos. En un principio hay choques, como es normal, pero después las personas se dan cuenta de que esa es la cima de la música para su preservación.

GL: Yo he visto que usted enseña diversos instrumentos además del contrabajo. ¿Cómo aprendió usted todo?

EVC: Es un don de Dios. Yo enseño instrumentos sin tocarlos. En el estudio de dirección le destinan un semestre a cada instrumento, de manera que uno conoce un poco de trombón, otro de saxofón... Yo me formé principalmente en el contrabajo, el piano y la flauta traversa, pero también vi algo de trompetas, clarinetes, cornos y demás, no para tocarlos, sino para poderlos escribir bien. Gracias a eso los puedo enseñar. Además, en los municipios en los que he trabajado no contratan a un profesor por instrumento; solo cuentan con una persona, y defiéndase. Así desarrollé también esa virtud.

GL: Y las bandas a las que usted ha dirigido, ¿son de jóvenes o adultos?

EVC: Por lo general, al llegar a un municipio los que se involucran son niños de 8 o 10 años, que son los que los que quieren, así como sus padres. Sí hay adultos, pero el personal en su mayoría es infantil y juvenil.

GL: ¿Usted les termina enseñando o ellos ya saben?

EVC: Comenzamos de cero. Ellos llegan y les muestro el violín, el contrabajo, la trompeta... y ellos van escogiendo. Un niño por lo general no decide por lo que le gusta, sino por lo que conoce, de forma que, si no identifica un instrumento, es poco probable que lo escoja. En cambio, al mostrárselo ya puede mostrar interés, y así he logrado grandes músicos.

Creo que más de dos mil quinientos músicos ya formados en las grandes orquestas han pasado por mis manos. Tengo estudiantes en agrupaciones del país e incluso del exterior, de Londres, por ejemplo. Son alumnos que han trascendido y a los que, como te decía, les enseñé la música y después ellos decidieron qué rumbo tomar.

> Considero que todo el mundo tiene que ser percusionista. Desde ese punto de partida, la música entra más fácil y mucho más rápido.

GL: Cuando les enseña, ¿con qué música empieza? ¿Con el formato Caribe?

EVC: Divido la música en unas etapas. La primera, que es de transición musical, la desarrollo con percusión folclórica, flauta dulce y un poco de guitarra. Por esa fase deben pasar todos los estudiantes que comienzan desde cero en la música. En los colegios donde he trabajado he hecho lo mismo: vemos un

formato de percusión folclórica, una muestra Caribe con flauta dulce... Todo lo incorporo al himno nacional. Luego de un año, más o menos, tomamos los instrumentos convencionales, y es entonces cuando escogen trompeta o saxofón. Para ese momento, ya llevan un bagaje auditivo y sonoro de nuestra música.

GL: ¿Por qué toma como inicio la percusión folclórica?

EVC: Porque considero que todo el mundo tiene que ser percusionista. Desde ese punto de partida, la música entra más fácil y mucho más rápido. Nosotros somos muy rítmicos, entonces se trata de aprovechar esa virtud. Así, si un alumno muestra destreza en una tambora, es probable que otro instrumento le resulte más sencillo.

GL: ¿Usted, que es del Atlántico, ¿cómo llegó a Santa Marta?

EVC: Después de pasar por muchos trabajos de formación, le dije a un amigo que trabajaba en la Universidad que quería hacerles llegar mi hoja de vida y ver si les interesaba mi trabajo. Él me dijo: «Métela a ver qué, y yo la envío al Consejo Superior pa que estudien su hoja de vida. Ellos decidirán si es conveniente contratarlo o no». Así fue como llegué.

Otro hecho que también contribuyó a mi llegada a Santa Marta fue un documental que realizó la universidad sobre los penitentes del municipio de Santo Tomas. Esa producción iba a ser presentada como cortometraje en Cartagena, y fui contactado para hacer la banda sonora. En ese momento conocí la universidad y me reencontré con mi amigo. A raíz de esa relación, nació la idea de la sinfónica.

GL: Después de su llegada, ¿cómo se reunieron los músicos para crear la sinfónica? ¿De dónde nace exactamente la idea?

EVC: Al principio, no había idea de una sinfónica. Existía Bienestar Estudiantil —que creo ahora es Bienestar Universitario—, un espacio destinado únicamente a los alumnos. Sin embargo, la idea de Vicerrectoría era darles cabida también a docentes, egresados o trabajadores. Por lo tanto, se abrió una nueva convocatoria para trabajar con esos tres estamentos de la institución, y allí nació la idea de conformar una orquesta popular.

Sin embargo, nos dimos cuenta de que vincular a estos estamentos iba a ser un reto: los egresados ya estaban trabajando en otros lugares, los pensionados músicos eran pocos o ya no estaban activos, y entre los profesores solo algunos tenían formación musical. Todo esto generó obstáculos y cierta desconexión, pero también nos impulsó a abrir caminos.

Para la Semana Cultural de 2024, luego de un mes de trabajo, decidí presentar como muestra de mi gestión una orquesta sinfónica con dirección central. El resultado gustó tanto que seguimos por ese camino. Quise demostrar hasta dónde podía llegar y el verdadero alcance de esta iniciativa. Aunque en un principio me dieron un plazo de dos meses, en solo un mes ya habíamos interpretado seis temas de este modo.

GL: ¿Qué quiere decir «con dirección central»?

EVC: La sinfónica se orienta con un director central que guía todos los ritmos. Para ese día de semana cultural yo ya tenía seis arreglos escritos y ya montados con la orquesta.

GL: ¿Qué músicos, o sea, qué instrumentos estaban incluidos para ese entonces?

EVC: Lo mismo que tenemos ahora.

GL: Ya estaba bien formada, más o menos.

> Nuestro repertorio no tiene una pieza clásica por eso: porque preservamos el Gran Caribe. Yo pienso que la región va a ser exponente de la nueva música en el mundo.

EVC: Estamos naciendo. Por un lado, encontré unos excelentes músicos ya formados y, por otro, también iniciamos la escuela de formación. A los que ya estaban educados les pedí un compás de espera mientras involucraba a más interesados, así que le pedí a la

directiva de la universidad que me dejara que me dejara integrar a los estudiantes. De esta forma pudimos completar un gran número y conformar una sinfónica como la que tenemos.

GL: ¿Hay algún instrumento que los estudiantes se vean reacios a interpretar en el formato folclórico?

EVC: No. Cuando me di cuenta de que la universidad tiene como eslogan «defensor del Gran Caribe», me metí por ahí. Nuestro repertorio no tiene una pieza clásica por eso: porque preservamos el Gran Caribe. Yo pienso que la región va a ser exponente de la nueva música en el mundo.

GL: ¿A qué se refiere cuándo dice «exponente»?

EVC: A que nuestra música es la que se va a tocar en el universo. Los clásicos —los Beethoven, los Mozart— ya tienen seiscientos años y, aunque me inicié con esas composiciones, lo cierto es que debemos mostrarle nuevos aspectos a la nueva generación.

GL: Y ahora que vienen otros instrumentos que usted dijo que eran nuevos, como el fagot...

EVC: Sí, el corno, el fagot, los timbales sinfónicos... tenemos flautín, y ahí estamos consiguiendo cosas.

GL: ¿Ya hay músicos para esos instrumentos o usted va a formarlos?

EVC: No, tengo que formarlos porque esos instrumentos no se dan en nuestro medio. Estoy esperando una nueva convocatoria para iniciar ese proceso de enseñanza.

GL: Bueno, profe, yo creo que con eso estaría bien.

EVC: Bueno, muchas gracias, Gustavo, por esa oportunidad que me da de expresar todo esto. Espero que ese documento sea de tu agrado y de mucha utilidad para la humanidad.

GL: Gracias.



Uré: el palenque invisible que resiste cantando. Don Arturo Sotelo y las voces negras que el Estado no escucha

Grupo de Investigación Oraloteca

San José de Uré, un pequeño pero vibrante pueblo al sur del departamento de Córdoba, es uno de los palenques menos visibilizados del Caribe colombiano. A la sombra histórica de San Basilio de Palenque, Uré ha resistido no solo el olvido institucional, sino también el embate de múltiples formas de violencia armada, incluyendo el asedio del paramilitarismo y el abandono estatal. Sin embargo, en medio de estas tensiones, la música y la oralidad han sido las principales estrategias de resistencia, memoria y sanación comunitaria.

En el marco de este número de la *Revista Oraloteca* dedicado a las músicas del Caribe, quisimos entrevistar a *Luis Arturo Sotelo Durán,* más conocido como don Arturo, maestro ancestral, líder cultural y guardián de la tradición oral y musical de Uré. Él coordina el grupo de maestras y maestros ancestrales que aún mantienen viva la *tuna*, el *baile can-*



tao, el *lilé* —canto de libertad de raíz africana— y la emblemática *danza del Diablo*, una celebración que mezcla religiosidad y rebeldía cultural.



A través de esta conversación, no solo se exalta el papel de la música como forma de vida, identidad y resistencia, sino que también se reivindica el legado de las mujeres sabias, el valor de la oralidad, y la urgencia de apoyar desde el reconocimiento nacional y global a comunidades como Uré, que con dignidad y alegría siguen cantando su libertad.

Luis Arturo Sotelo Durán: Hola, mi nombre es Luis Arturo Sotelo Durán, oriundo del mejor pueblo del mundo para mí, San José de Uré, ubicado en este palenque, al sur del departamento de Córdoba. Tengo 54 años, de los cuales 45 los he dedicado a la expresión cultural de nuestro pueblo, manifestado en la danza de la tuna y el Diablo de Corpus Christi.

Grupo Oraloteca: Cuando dice gestor cultural, ¿cuál es su papel específico, don Arturo?

LSD: Soy el coordinador del grupo de maestras y maestros ancestrales de San José de Uré: un palenque, como le decía, ubicado al sur de Córdoba. Este grupo de conocedores es el único a nivel departamental y de la costa norte colombiana. A través de este colectivo, la expresión folclórica de nuestros ancestros africanos vive y se expresa en el baile cantao y en las tunas.

GO: ¿Cómo describiría la identidad cultural de San José de Uré hoy en día?

LSD: La descripción que puedo hacer de San José de Uré es cultural. Se trata de un pueblo que vive, goza y todavía manifiesta el legado de la comunidad negra en la danza de la tuna: un baile cantao en el cual expresamos nuestros sentimientos.

GO: ¿Puede darnos un trozo de esa danza?

LSD: Le puedo dar, si quiere, un pedacito de lo que es el baile cantao para que de pronto tengan la noción de lo que es, o le puedo enviar una de las grabaciones de lo que hicimos para que le quede ahí de presente.

GO: Las dos cosas, don Arturo.

LSD: Santa Catalina, san Andrés, cabello de oro, san Andrés... [cantado]. San José de Uré es un pueblo religioso, y esta canción, como expresión de nuestra vivencia folclórica, tiene que ver con esa idiosincrasia religiosa. Esta tuna es una forma de darle gracias a Dios, a ese ser creador que nos hizo:

> El lille es un canto de la tuna que en nuestro lenguaje significa «libertad».

O le le hijo, o lele lela, o lela o lela.

El lille es un canto de la tuna que en nuestro lenguaje significa «libertad». Se remonta a tiempos de esclavitud, cuando el negro quería empezar a liberarse y entonces entonaba canciones al son de un tambor y de unas palmas, improvisando versos. El blanco no entendía, pero nosotros ahí queríamos interpretar lo que queríamos.

GO: ¿Qué recuerdos tiene usted sobre las músicas y las fiestas tradicionales en su infancia, don Arturo?

LSD: Recuerdo mucho nuestras fiestas religiosas y tradicionales porque anterior-

mente se hacían en la oscuridad. Yo afortunadamente, alcancé a ver a mis ancestros: el "Ayoclima", que era el tamborero; Jhon Alfonso Trespalacios, un versador del cual este servidor aprendió mucho; y doña Sixta Gómez. Esa gente antes demoraba mucho vivo, así que en sus versos narraban toda su historia de vida, a pesar de que no sabían ni leer ni escribir. Eran maestros empíricos con un conocimiento innato que plasmaban en sus versos, donde contaban lo que les gustaba y lo que no.

Yo llegué a ver una piquería entre los señores Alfonso Trespalacios y Salomón, o Candela, como le decíamos. Una cosa muy hermosa en la que, con gran sabiduría, se decían las cosas que habían acontecido y que querían comunicar. Así también enamoraban. Un día, don Eladio conquistó a doña Sofía al son del tambor.

GO: ¿Qué lugar tiene la música en la vida cotidiana del pueblo?

LSD: La música africana tiene que ver con la cotidianidad de este palenque. Cuando usted escuche las grabaciones que le voy a mandar, de pronto se preguntará qué quieren decir y se va a dar cuenta. «Lile», por ejemplo, es una palabra que proviene del dialecto africano (no del latín, como algunos creen) y quiere decir «libertad». También hay otros términos, como «onana», que significa «ya estoy libre, te estoy hablando».

GO: ¿Cree usted que el legado del palenque sigue presente en las formas de vida actuales?

LSD: Hemos luchado para hacer que esta tradición oral perdure de generación en generación. Digo «hemos» porque yo me considero uno de esos jovencitos que están trabajando en ese sentido, aunque tenga 54 años ya.

Por allá en 1990 hicimos algo acá, que se llamó la Carta de Afrodesala, con el propósito de que todos estos saberes se llevaban a instituciones educativas. De eso quedó un semillero por el que estamos haciendo esfuerzos para que no se caiga. Sin embargo, hemos contado con poca ayuda del Gobierno, y ya la mayoría de nuestros abuelos, que verdaderamente tenían el gusto de esto, han muerto, aunque hay algunos por ahí. Le cuento: en Uré la tuna todavía persiste, pero en Cáceres, un territorio con el que tiene mucha historia compartida, ya no existe.

GO: ¿Qué rol han desempeñado las mujeres en la transmisión oral de las músicas y de los saberes del pueblo?

LSD: Uré es un pueblo machista, pero la pujanza cultural de este palenque ha partido de las mujeres. A través de ellas se han conservado el baile cantao o la tuna. Por lo tanto, es un liderazgo único.

GO: ¿La danza de la tuna es la representación más importante de San José de Uré o hay otras?

LSD: Está la danza del Diablo, que no es en adoración a esa figura, sino en torno a la fiesta del Corpus Christi. De hecho, en menos de quince días la realizaremos. Esta tradición religiosa significa que Dios es tan grande que incluso el mismo Diablo le rinde culto.

GO: ¿Cómo han influido los diferentes tipos de violencia en la forma de hacer música en Uré?

LSD: Desde 1985, 1989 y 1991, en Uré ha habido incursiones guerrilleras. El pueblo también ha padecido otras violencias con grupos al margen de la ley. Sin embargo, el rescate de nuestro palenque se da a través de nuestra cultura. Es decir, hemos sido muy golpeados, pero nuestra expresión cultural ha sido tan grande al mismo tiempo que el conflicto no ha opacado lo que queremos hacer.



GO: ¿Usted considera entonces que la música ha sido una forma de resistencia y de sanación comunitaria?

LSD: Sí, señor. Dicho de otra manera.

GO: ¿Cómo se manifiesta eso en la cotidianidad? ¿Cómo hacen para que esas músicas cumplan esa función?

LSD: El uresano, cuando tú lo ves, te muestra la sonrisa, la alegría cultural. Esa es nuestra manifestación. Aquí todavía se da un vaso de agua, se da un poquito de sal... Yo digo en mis redes sociales que Uré es el mejor pueblo del mundo, y además el único en el que aún compartimos lo que tenemos.

GO: Desde la cultura material, ¿qué instrumentos tradicionales se conservan y cómo han cambiado con el tiempo?

LSD: Se ha tratado de instrumentalizar o de tratar de enriquecer nuestra expresión cultural, sobre todo la danza del Diablo. Le hemos incluido la violina, el acordeón y otros tambores e instrumentos que no han desteñido y no han deteriorado nuestra intervención original porque todavía se conserva.

GO: ¿En qué proyectos culturales están participando en San José de Uré?

LSD: Estamos buscando a la Gobernación de Córdoba para que nos apoye en nuestro carnaval, que realizamos en menos de veinte o quince días. Sin embargo, como te decía, hemos tenido muy pocas respuestas. También nos hemos acercado al Ministerio, que nos ha dado pinceladitas, pero no contamos con gran apoyo. Además, estamos haciendo esfuerzos ante la Organización de las Naciones Unidas para ser declarados patrimonio cultural a nivel nacional.

GO: ¿A qué cree que se debe esa apatía del Estado frente a sus manifestaciones culturales?

LSD: Desafortunadamente, nos han politizado, nos han negreado, dicho tajantemente.

GO: ¿Y cuál cree usted que es la razón?

LSD: «A esos negros no les pare bolas. Esos negros no, pa qué. Déjelo así».

GO: ¿Usted cree que por ser negros no les paran bolas?

LSD: Te lo dije tajantemente.

GO: ¿Cuáles son los retos de la comunidad para preservar esas músicas tradicionales hoy?

LSD: Querer lo que sentimos y lo que tenemos. Vivir de eso, porque nosotros, pese a no disponer de recursos, siempre expresamos orgullosamente lo que sentimos.

GO: ¿Qué papel cumplen los jóvenes en la comunidad frente a estas expresiones?

LSD: Los jóvenes, sobre todo en la fiesta del Corpus Christi, vibran de eso, gustan de lo que son. El uresano sabe desde joven sobre su cultura, la disfruta y se manifiesta. Ojalá tenga el gusto de enviarte parte de lo que vamos a vivir ahora en el carnaval en menos de quince días.

GO: ¿Se están mezclando o fusionando las músicas tradicionales con otros géneros contemporáneos? ¿Se ha dado cuenta usted de eso?

LSD: No. Aunque tenemos que ver con toda la evolución musical que se ha dado, ese proceso todavía no nos ha permeado. Estamos bien con lo que tenemos y con lo que sabemos. Estamos auténticos. Por eso te decía que Uré es un pueblo que todavía conserva su expresión cultural propia.

GO: ¿Qué formas de la oralidad acompañan o dan sentido a estas músicas de Uré? ¿Cuentos, décimas, rezos, alabanzas...?

LSD: Aquí hay jóvenes que verdaderamente hacen décimas, jaculatorias y demás; personas que todavía tienen talento para eso.

GO: ¿Hay todavía algunos espacios festivos donde la oralidad y la música se reúnan como antiguamente?

LSD: El que vamos a celebrar en menos de quince días: el Corpus Christi, del 20 al 23 de junio.

GO: ¿Me puede contar un poco cómo ha sido esa historia y su experiencia con la fiesta del Corpus Christi?

LSD: La danza del Corpus Christi comienza el viernes y termina el lunes con la riña, donde se hace un recordatorio y un sincretismo: una unión de todas esas expresiones culturales que tenemos alrededor de la danza del Diablo, de la tapahueva, de la cucamba.

GO: ¿En qué consiste la riña?

LSD: Es un encuentro de todas nuestras expresiones culturales que muestra que no se quiere acabar el carnaval, sino que continúe, pero en definitiva es la culminación de la fiesta. Ahí se canta, se baila y se manifiesta lo que se siente. Es un momento de dos horas, pero muy bonito.

GO: ¿Y va acompañado de alguna tradición culinaria específica?

LSD: No, señor; solamente la expresión cultural. No combinamos la culinaria.

GO: ¿Qué mensaje le dejaría a usted a las nuevas generaciones de San José de Uré sobre su música y su cultura?

LSD: Más que a las generaciones de San José de Uré, me dirijo al mundo para decirle que este es el mejor pueblo del mundo, aunque desafortunadamente nos han negreado y no nos han dado la oportunidad de crecer. Nosotros tenemos una agenda nacional y cultural que queremos mostrar y para la cual ojalá contemos con tu apoyo. La idea es mostrar todo nuestro talento y hacerles un reconocimiento a nuestras maestras a nivel nacional. Dicho de otra manera: buscamos los recursos y el apoyo para presentarnos en el carnaval.

Uré representó a Córdoba en el Festival del Mar en Santa Marta hace seis o siete años gracias a un gobernador que nos llevó, pero solo para utilizarnos y no más. Lo que queremos, en cambio, es valorar y visibilizar a nuestras maestras, que están muriendo abandonadas y sin recursos pese a la inmensa riqueza que le están aportando al mundo, a Colombia y a Córdoba.

El papel de estas maestras ha sido enriquecer el pueblo con su sabiduría. Ellas han contado en su realidad, en su canto, en su manera de ser, lo que es Uré.

GO: ¿Me puede hablar un poco más sobre lo que son esas maestras ancestrales? ¿Cómo surgen? ¿Cuál es su papel?

LSD: El papel de estas maestras ha sido enriquecer el pueblo con su sabiduría. Ellas han contado en su realidad, en su canto, en su manera de ser, lo que es Uré. Por eso te decía que sería muy bonito que ustedes nos dieran la oportunidad —y tú nos puedes ayudar a nivel nacional— para dar a conocer la expresión cultural viva africana de nuestro palenque.

GO: ¿Y esas mujeres cómo se seleccionan o cómo se forman?

LSD: Eso es innato. No es que se escojan y vengan acá. Es un sentir. La tuna no la canta todo el mundo, sino quien tenga gusto para ello.

GO: ¿Cuántas madres ancestrales hay?

LSD: Teníamos veintidós maestras, pero ahora hay doce. Las demás han muerto solas y abandonadas, pobres y a la vez con tanta riqueza.

GO: ¿Cuál es la metodología para que ese saber de estas maestras ancestrales llegue a la comunidad?

LSD: La metodología se ve a diario: ellas, con su sonrisa, con su expresión propia, van compartiendo su conocimiento. Hay muchos videos sobre nosotros, o también puede buscar «Luis Arturo Sotelo» en Facebook, y encontrará en ese perfil todas las tunas que hemos cantado. Por favor, ayúdanos a resaltar que nosotros queremos mostrarle al mundo lo que somos, ¿te parece?

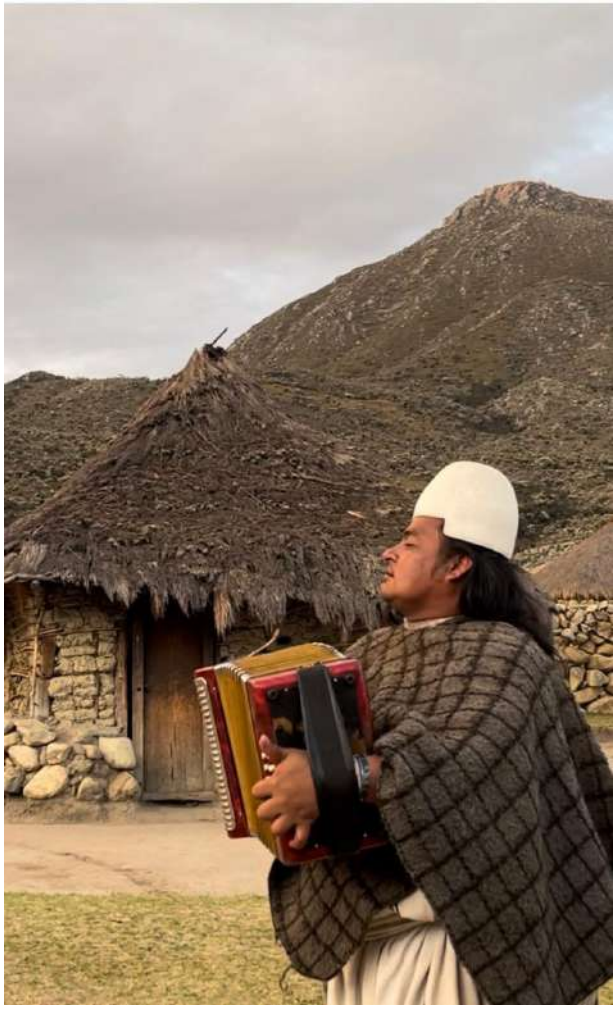
GO: Me parece que estoy de acuerdo. Don Arturo, muchas gracias.

LSD: A ti. Que Dios te bendiga.

GO: Que esté muy bien.

En la Sierra, la música les da vida a las cosas

Iván Arrieta Cruz[17]



En Yechikin, una comunidad arhuaca ubicada a los 3.200 metros sobre el nivel del mar, el viento del páramo hace que el café que se sirve casi hirviendo se enfríe rápidamente. La leña para cocinar es un privilegio en medio de la vegetación de pequeñas plantas y frailejones, y el rugir del nevado se escucha por la mañana como un trueno capaz de mover las entrañas de la tierra.

> A Yechikin llegaron las primeras familias desde Nabusimake que huían de los curas en los años de la evangelización.

A Yechikin llegaron las primeras familias desde Nabusimake que huían de los curas en los años de la evangelización. Eran tiempos de catolicismo radical donde se les impedía a los indígenas hablar su lengua, realizar sus rituales y criar a sus propios hijos. Los niños eran tomados por los sacerdotes y luego recluidos en el colegio internado de Nabusimake para ser educados bajo los preceptos católicos. Allí debían convivir con indígenas wayuu,

17. Antropólogo y magíster en Derechos Humanos, Universidad del Magdalena.

yukpa, chimilas y cariachiles, por lo que se veían obligados a aprender el castellano para comunicarse entre todos.

Así, algunas familias arhuacas decidieron tomar a sus niños los días que se les permitía visitar a sus padres y huir a la parte alta de la Sierra. En principio, dicha zona había sido inaccesible e inhabitable por los humanos debido a que era un espacio de concentración y relacionamiento con los padres espirituales. Sin embargo, luego de varias consultas con los mamos, estos grupos recibieron una licencia para establecer un poblado al pie del cerro Sokákura, un sitio especial de pagamento donde hombres dejaban el pensamiento consolidado durante sus vidas en los poporos.

Un pequeño cajón cuadrado forrado de cuero y madera se distinguía entre las mochilas y los sacos que llevaban las familias que emprendieron su viaje hasta el páramo. Allí iba un acordeón de dos hileras, adquirido a un acompañante de los arrieros que suministraban insumos a los sacerdotes capuchinos que se habían tomado Nabusimake.

El acompañante era un campesino entrado en años que, al ver la emoción de los indígenas al oír el instrumento, decidió negociarlo por cuanto material de cambio le trajeron. Eran tiempos en los que nadie arribaba a Nabusimake porque los religiosos controlaban la entrada y la salida de la región de manera rigurosa, así que cualquier tipo de lanas, tejidos e indumentarias y cuanto artefacto fuera posible llevar desde allí eran muy bien recibidos en los mercados de los pueblos circunvecinos. Desde entonces, el acordeón se quedó para siempre en la Sierra.

En efecto, cuando los arhuacos escucharon por primera vez el acordeón, quedaron fascinados. Sus notas musicales parecían encajar con las melodías naturales de la Sierra, y las relacionaron de inmediato con el viento de la noche, el rugir del nevado en el páramo, y las chicharras después del aguacero.

Todas las noches el pueblo se reunía a oír las melodías del acordeón. Hombres y mujeres se lo pasaban de mano en mano hasta dejarlo en quien pudiera entonar una melodía similar a la de las *kwisis*, las gaitas tradicionales que habían sido prohibidas por los sacerdotes. Los religiosos también intentaron infundar miedo en la comunidad diciendo que quien entonara el acordeón ardería en el infierno, convocaría al Diablo mismo y le saldrían escamas en las manos. Sin embargo, ya era tarde; los arhuacos habían oído hablar de «Francisco el Hombre», un *bunachi* que andaba de pueblo en pueblo entonando melodías con su acordeón mientras contaba historias de amor.

Los arhuacos supieron entonces que el acordeón atemorizaba a los curas, y lo llevaron con ellos a lo más alto de la nevada cuando decidieron huir de los malos tratos que recibían para «civilizarlos». El instrumento se convirtió de inmediato en un refugio de la memoria y la sabiduría propias, y desde entonces guardó los cantos de los mayores.

Los arhuacos supieron entonces que el acordeón atemorizaba a los curas, y lo llevaron con ellos a lo más alto de la nevada cuando decidieron huir de los malos tratos que recibían para «civilizarlos».

El acordeón se quedó así en el pecho de los indígenas que caminaron hacia el páramo en búsqueda de una nueva vida. Iba siendo interpretado por los hombres a lomo de sus mulas. Enredado entre las mochilas, el instrumento custodiaba el miedo de enfrentarse al frío, a la desazón de salir de su propia tierra, a la incertidumbre de emprender un nuevo camino. Asimismo, las notas improvisadas en este dispositivo iban registrando todo lo que los indígenas veían y lo que ocurría: los pensamientos que se llevaban, las lágrimas de las mujeres, el hambre de los niños, el sinfín del machete que iba abriendo una nueva trocha. Todo ello, quizá sin saberlo, iba

documentando musicalmente una nueva ruta hacia la libertad.

En Yechikin, el mamo Hermenegildo cuenta esta historia abrazado a su acordeón. Sus padres le contaron este suceso guardado por una caja sonora que vino desde lejos, y él replica este momento mientras el instrumento suena entre sus manos. A medida que habla, va explicando las melodías de bienvenida al páramo y el canto de despedida de Nabusimake. Esta música no lleva canto; el acordeón despliega solo el sentimiento de quienes vivieron aquel episodio. De inmediato, las mujeres se levantan a bailar en medio del frío de la noche, y hombres y niños les siguen el paso. Esta danza es un desafío al olvido, una recreación material de la memoria que resiste.

Cien años después, el acordeón prevalece en las noches de la Sierra, contando historias de viajes y de amores, y relatando la sabiduría de los árboles que van al mar. Entrada la noche, los arhuacos cantan también la historia de cómo derrotaron sus temores y miedos al llegar a estas tierras altas. Cuentan los desafíos que les plantearon durante tantos años las personas de mantas largas que tenían al Diablo, a lo negativo, en su boca y su corazón.

En su lengua materna, el pueblo arhuaco expresa las palabras «bailar» y «vivir» de forma similar: *kwen* y *kwün*, respectivamente. En la pronunciación y escritura del ikü, la lengua ancestral de este pueblo indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta, ambos términos se acentúan y pronuncian de manera semejante.

En el mundo material del pueblo arhuaco, al igual que en su pronunciación, las palabras «bailar» y «vivir» se entrelazan, dándole un sentido a su consonancia. La música y la ritualización de sus danzas van engendrándoles vida a los objetos, a lo que en principio podría considerarse inerte y petrificado. El baile y la música se juntan como al principio del universo, cuando el silencio agobiaba las reflexiones de los padres ancestrales y la música irrumpió con la sabiduría de la creación.

La música y el baile van otorgándoles espíritu a los momentos, a los espacios, a los múltiples escenarios que hacen parte de la cotidianidad social del pueblo arhuaco. El nacimiento de un niño, la compilación y la disposición de las semillas para los cultivos, el arribo de animales para la sostenibilidad comunitaria, entre otros momentos de la vida, se convierten, a través de la música y el baile, en el alimento que requieren las cosas para trascender al núcleo uterino de todo lo que se ve y se siente, dotando a todo cuanto existe con una esencia cargada de vitalidad y aprendizaje constante.

Aquella noche, el mamo Hermenegildo inspecciona un saco de semillas de papa y hortalizas que acaba de llevar a Yechikin su primo, Bunkwarin Suárez, médico de profesión y heredero del linaje de mamos. Ambos interpretan el acordeón y son conscientes del poder de la música sobre los momentos y las cosas materiales. Hay un gusano que está acabando con los cultivos de pancoger y es necesario traer todo lo que se consume desde la parte baja. Son tiempos difíciles en los que la tierra parece enfermar lo que se siembra. El mamo Hermenegildo y Bunkwarin, con su música de acordeón, van dándoles vida a las semillas que, dispuestas frente a ellos, reciben el pensamiento de la comunidad que ahora baila a su alrededor.

Los arhuacos bailan esta noche gélida para darles vida a los cultivos, bailan para consolidar las decisiones de las autoridades de su pueblo, bailan para armonizar el flujo del agua, bailan por la lluvia, por el sol, por el frío del páramo. Este pueblo, en suma, baila para vivir, y en sus danzas sienten el ritmo de la sabiduría de los padres espirituales a los que les rinden tributo.

A través de su danza, los arhuacos se conectan con el compás de sus pensamientos y su relación con el territorio. Esta comunidad baila porque todo cuanto existe posee una cadencia, una armonía, un pulso sonoro donde todo fluye y, a la vez, se mantiene constante, como la vida misma, como los cantos de las aves, como el paso del sol al amanecer. Los arhuacos ritualizan, mediante el movimiento de sus cuerpos, la vida de todo lo que habita en el mundo, donde cada elemento tiene su propia música y sus gestos se manifiestan de una forma única. Por eso, en la Sierra, en lo alto del páramo, se baila.

Julia Martínez Reid: una voz raizal, una memoria sonora del Caribe insular

Fabio Silva Vallejo[18]

En el corazón del archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, entre los vientos del creole, los tambores del recuerdo y las olas de un mar que también es frontera, se alza una voz que encarna las múltiples resistencias del Caribe insular: la de Julia Martínez Reid. Soprano raizal, nacida en San Andrés, Julia ha cultivado una carrera artística donde conviven el rigor de la formación lírica y la potencia simbólica de la memoria afrocaribeña.



La suya no es solo una voz afinada por los métodos académicos del canto, sino una voz que escucha y revive los relatos orales, las historias de esclavitud y libertad, las formas de supervivencia y espiritualidad del pueblo raizal. En un país que suele olvidar a sus islas y donde el centralismo amenaza constantemente las culturas periféricas, Julia canta desde la dignidad y la herencia de un territorio que fue lengua antes que mapa.

Su relación con el creole, la música tradicional, la memoria de los ancestros y las

18. Profesor de Antropología y director del Grupo Oraloteca, Universidad del Magdalena.

nuevas generaciones de artistas raizales la convierten en una figura indispensable para pensar el presente y el futuro cultural del Caribe insular. En esta conversación con la *Revista Oraloteca*, Julia nos invita a mirar —y a escuchar— el archipiélago desde sus propios acordes, con sus silencios, sus luchas y sus cantos.

Fabio Silva Vallejo: ¿Cómo describiría su identidad raizal en el contexto colombiano?

Julia Martínez Reid: Yo describo mi identidad raizal como un bello despliegue de cultura, que me permite ser diferente a la población del continente colombiano. La veo como la resultante del encuentro entre los primeros pobladores permanentes de San Andrés y Providencia, ingleses, africanos y miskitos, que me permite tener una historia particular, unas costumbres diferentes, con una lengua y un idioma distintos, pero absolutamente bellos: el inglés y el creole.

FSV: ¿Qué papel desempeña el creole en su vida cotidiana y en su expresión artística como soprano?

> El creole ejerce un papel muy importante en mi vida cotidiana porque es la esencia de mi identidad.

JMR: El creole ejerce un papel muy importante en mi vida cotidiana porque es la esencia de mi identidad. Es la lengua mediante la cual me comunico e interactúo a diario con mis coterráneos. También está presente en todo momento en mi vida artística como soprano ya que muchas de las piezas de música negro *spiritual* y góspel tienen expresiones en esa lengua. Para mí es absolutamente más fácil comunicarme en creole porque es el medio por el cual puedo vaciar mi alma.

FSV: ¿Qué piensa de la relación entre el español y el creole en San Andrés? ¿Se vive como una convivencia armónica, una tensión o una lucha por la supervivencia?

JMR: Es de una lucha por la supervivencia, del creole por supuesto. En todas las oficinas, los bancos y el comercio en general el idioma que se habla es el español. Inclusive a nuestros niños raizales se les priva de aprender en su lengua materna porque todo el sistema educativo está en español. De hecho, en 1912 el Estado colombiano diseñó un plan para homogenizar al pueblo raizal con la población del continente colombiano y desaparecer el creole, pero mi lengua ha sobrevivido y los raizales seguimos en la resistencia. Gracias a Dios, hoy en día, el creole es reconocido y cada día se toma más consciencia de su importancia.

FSV: ¿Cómo se vive la negritud en San Andrés?

JMR: Valorando nuestra herencia y reafirmando nuestra identidad africana. La negritud se vive como una constante resistencia que se expresa hablando nuestra lengua materna, que se expresa a través de nuestra música, nuestras danzas y viviendo nuestra cultura con mucho orgullo.

> Yo creo que todos los pueblos negros viven la negritud de manera distinta, y creo también que eso radica en que cada uno tiene una historia particular.

FSV: ¿Qué la diferencia de otras formas de negritud en el Caribe colombiano continental?

JMR: Yo creo que todos los pueblos negros viven la negritud de manera distinta, y creo también que eso radica en que cada uno tiene una historia particular. Una gran diferencia es nuestra descendencia: aunque todos somos afrodescendientes, nuestras mezclas raciales son diferentes. Los raizales somos la resultante del encuentro mayormente entre africanos e ingleses, mientras que los afrodescendientes del Caribe colombiano continental son fruto, en gran parte, de uniones

entre africanos y españoles. Entonces una diferencia principal es la lengua: la mayoría de los afrodescendientes colombianos nacen bajo la lengua castellana, y los raizales, bajo el creole y el inglés, y aprendemos el español en el colegio.

FSV: En su formación como artista, ¿cómo ha influido la herencia africana que hace parte del legado cultural de su pueblo?

JMR: La influencia ha sido trascendental. He trabajado en diferentes géneros, pero ninguno me hace sentir tan completa como cuando interpreto música negro *spiritual* y góspel, precisamente porque son legados de nuestros ancestros africanos y que se transmitieron y se siguen transmitiendo de generación en generación.

FSV: ¿Qué músicas recuerda de su infancia? ¿Qué cantaban sus abuelos, sus padres, sus vecinos?

JMR: Las músicas que recuerdo de mi infancia son el negro *spiritual*, el góspel, el calipso y el *country*. Creo que todos cantaban las mismas canciones. Puedo mencionar una pieza de cada estilo: del negro *spiritual*, recuerdo mucho *«Kum Ba Yah»*, del góspel, *«Amazing Grace»*, del calipso, *«Day Oh»*, de Harry Belafonte, y del *country*, *«Crying Time»*. Tiempos aquellos... me traen mucha nostalgia.

La música negro *spiritual*, por ejemplo, nació entre los africanos esclavizados en las plantaciones, y son canciones que hablan de libertad, de esperanza.

FSV: ¿Cómo se relaciona su formación lírica con las músicas tradicionales de su territorio? ¿Ha sentido tensiones o fusiones posibles?

JMR: Mi formación lírica no me ha impedido entender y apreciar otros tipos de música y mucho menos las tradicionales; al contrario, estas últimas me encantan porque también forman parte de nuestra herencia ancestral. En varias ocasiones he cantado acompañada de grupos tradicionales, y es una fusión espectacular.

FSV: ¿Hay una conexión entre la música que interpreta y las memorias de lucha, libertad o resistencia del pueblo raizal?

JMR: Efectivamente. La música negro *spiritual*, por ejemplo, nació entre los africanos esclavizados en las plantaciones, y son canciones que hablan de libertad, de esperanza. Estas piezas se interpretaban en las protestas del mártir afroamericano Martin Luther King Jr. y también se escuchan en muchas de las protestas del pueblo raizal. Es una sensación inexplicable caminar las calles cantando; es algo fuera de este mundo.

FSV: San Andrés tiene una historia compleja, que incluye el paso de la esclavización y procesos de emancipación propios. ¿Cómo se recuerda esto en la isla? ¿Se canta, se cuenta, se vive todavía?

JMR: La historia de la emancipación del pueblo raizal se recuerda y se vive hoy más que nunca en la isla de San Andrés. De hecho, uno de los procesos culturales más importantes en la región es la celebración de la Semana de la Emancipación Raizal, actividad que se realiza anualmente hace veinticinco años, entre el 25 de julio y el 1 de agosto, en conmemoración de la liberación de la esclavización del pueblo en mención. El evento, que reúne a miles de raizales, residentes y turistas, es un gran despliegue en donde se resaltan y celebran todas las expresiones culturales del pueblo raizal, como su lengua, sus danzas, sus juegos y rondas tradicionales, su música, y todas las manifestaciones de su descendencia africana.

FSV: ¿Qué enseñanzas han pasado de generación en generación sobre la libertad en la cultura raizal?

JMR: Una memoria que se ha transmitido de generación en generación es la liberación de los esclavizados en las islas encabezada por Philip Beekman Livingston Jr. Dicha emancipación comenzó en Providencia en 1834, continuó en San Andrés en 1938 y terminó en 1951. Otra historia que se conserva es la de la fundación en 1844 de la Iglesia Bautista de San Andrés por parte del mismo Philip B. Livingston, que permanece hasta el día de hoy como un símbolo de libertad y resistencia del pueblo raizal.

FSV: ¿Qué siente cuando escucha que San Andrés es «Colombia», pero percibe el abandono del Estado?

JMR: Siento vergüenza ajena. En primer lugar, nunca he escuchado la expresión «Cartagena es Colombia» o «Barranquilla es Colombia», y ni siquiera «Bogotá es Colombia». ¿Por qué pasa esto? Porque el Estado colombiano está seguro de que esas ciudades le pertenecen, pero no tiene la misma certeza con San Andrés, y por eso necesita afirmarlo todo el tiempo: para disipar su propia duda y también la de los insulares.

Se siente vergüenza de que el abandono del Estado colombiano haya sido tal que ni siquiera en el litigio con Nicaragua en La Haya hubiera sido capaz de proteger al territorio porque no lo conoce. Es más, su principal argumento fue una cédula real que no sirvió para nada, pero nunca entendió que su mejor defensa era el pueblo raizal. Así de vergonzoso es el abandono estatal.

FSV: ¿De qué manera cree que el centralismo ha afectado el desarrollo cultural y musical del archipiélago?

Históricamente, la relación entre el pueblo raizal y el Estado colombiano ha presentado muchas tensiones, sobre todo como consecuencia del enfoque centralista de este último.

JMR: Históricamente, la relación entre el pueblo raizal y el Estado colombiano ha presentado muchas tensiones, sobre todo como consecuencia del enfoque centralista de este último. Este fenómeno se remonta a la Ley 52 de 1912, que en uno de sus artículos concedía tiquetes gratis a familias de más cuatro personas para «ir a poblar la isla de San Andrés». Dicha estrategia para colombianizar el territorio tuvo como resultado la sobrepoblación del archipiélago, especialmente San Andrés, con personas del interior del continente que tenían otra cultura, una lengua distinta y, por supuesto, música diferente, amenazando así las manifestaciones tradicionales de las islas. Gracias a Dios, la cultura y la música del pueblo raizal están levantando alas y empiezan a mostrarse en ejercicio de resistencia.

FSV: ¿Qué papel ha desempeñado la cultura, y en especial la música, en resistir al olvido institucional?

JMR: La cultura cumple una función muy importante. Un pueblo que está siendo invisibilizado siempre buscará la forma de visibilizarse, y en ese sentido la música resulta fundamental como instrumento para decir: «Aquí estoy, soy raizal, sigo aquí, practicando, preservando y transmitiendo mi herencia africana. Me rehúso a perder mi pasado y mi identidad cultural».

FSV: ¿Qué proyectos musicales o educativos está desarrollando actualmente?

JMR: Tres actividades muy importantes. La primera, que terminé recientemente, fue un proyecto del Ministerio de Cultura en el cual fungí como sabedora, transmitiendo conocimientos musicales a niños raizales. En segundo lugar, como parte del equipo coordinador de la Semana de la Emancipación Raizal, tenemos proyectado un gran despliegue alusivo a los veinticinco años de esta actividad académico-cultural tan importante. Por último, tengo programado un recital de música negro *spiritual* y góspel para el mes de septiembre en la ciudad de Bogotá, con la Organización Internacional de Música Sacra.

FSV: ¿Cómo sueña el futuro de la música raizal en manos de las nuevas generaciones?

JMR: Mi sueño es que los jóvenes no dejen morir nuestras expresiones musicales, que cuiden ese legado cultural tan bello que nos identifica como pueblo. Para eso, las personas mayores tenemos la tarea y la obligación de seguir transmitiendo estos saberes de generación en generación, como lo han hecho nuestros ancestros.

FSV: Si pudiera cantarle algo a Colombia desde San Andrés, ¿qué sería?

JMR: Le cantaría a Colombia un negro *spiritual*: *«Oh Freedom»*.

FSV: Muchas gracias, Julia.

La gaita como camino de paz: voces del Caribe

Gustavo Lindarte Sierra[19]

Ferney es un músico y maestro gaitero nacido en El Carmen de Bolívar, con más de treinta años de trayectoria. Es fundador y representante legal de la Fundación Alfarero Paz y Cultura, donde enseña música de gaita autóctona a niños y jóvenes. Promueve la paz y la memoria a través de la creación colectiva y el trabajo comunitario. Además, fue mi primer maestro de gaitas.

Gustavo Lindarte: Ferna, ¿nos puedes regalar una breve presentación tuya?

Ferney Fernández: Claro, Tavo. Mi nombre es Ferney Fernando Fernández Díaz, nacido en El Carmen de Bolívar. Inicié en la música de gaita cuando tenía 12 años, en el Instituto Nacional de Promoción Social, muy conocido como el Promoción Social o El Poli, al cual también llamaban Politécnico Femenino en ese tiempo. Desde muy niño fui apasionado por la música, pero nunca había tenido la oportunidad de aprender, hasta que vi tocando al maestro Jesús Hernández, quien fue mi promotor, mi maestro, en compañía de Rafael Brochero —con quien hoy día compartimos en el mismo grupo— y el maestro José Miguel Angulo, que también me enseñó gaita. Eso fue hace ya treinta y dos años.

Así inicié este camino que no ha parado, y no quiero que pare, por ahora, porque cada vez que voy avanzando le voy encontrando más gusto. En ese tiempo iniciamos cuarenta y ocho muchachos. Yo le comenté al profe que queríamos aprender, y él me dijo: «Bueno, esto es con unos muchachos», y la idea fue mía. Entonces habló con el rector y este aceptó. El primer día asistieron alrededor de cincuenta personas, porque algunos llevaron a alguien más. Luego, en la siguiente clase, fueron cerca de cuarenta; después, en la otra, más o menos veinte; en la próxima, diez; y al final terminamos cinco.

De esos cinco que quedamos, uno murió desafortunadamente en un accidente de tránsito, y los otros estudiaron carreras distintas a la música. Solo quedé yo, así que estoy haciendo esto por ellos también: luchando, enseñando —tú puedes dar fe de eso— y

19. Estudiante de Antropología, Universidad del Magdalena. Semillerista del grupo de investigación ORALOTECA. Músico tradicional de gaitas y tambores.



avanzando en el proyecto que tenemos acá con la Fundación Alfarero Paz y Cultura, de la cual soy el representante legal y el maestro de los niños. También tenemos en Canta Gallo a treinta niños de todas las edades, empezando desde los 3 o 4 años, hasta muchachos que ya tienen 17 o 18 años y todavía hacen parte de la iniciativa. Ana Carolina, que ya tiene como 21, todavía hace parte del proceso, y acá en El Doce tengo como quince niños. Es el mismo proyecto; solo que un día doy clase allá y otro acá.

La función principal de la Fundación es preservar la música de gaita autóctona, tal como la tocaban los indígenas, nuestros abuelos, y también visibilizar todo lo que se puede hacer con ella. En las redes sociales tenemos perfiles bajo el nombre «Fundación Alfarero», que los invito a seguir. En YouTube, especialmente, la doctora Rina Pupo sube los videos de los niños. Esa ha sido —y creo que va a seguir siendo— nuestro rol acá en la Tierra mientras estemos vivos: darles exposición a todos los procesos; no únicamente a los nuestros, sino a los de amigos o compañeros que también tienen sus grupos y proyectos, con los cuales nos apoyamos en lo que tiene que ver con la música.

La función principal de la Fundación es preservar la música de gaita autóctona, tal como la tocaban los indígenas, nuestros abuelos, y también visibilizar todo lo que se puede hacer con ella.

«Paz y perdón» es una canción construida en un salón de clase.

GL: ¿Cómo nació el proyecto de Paz y Perdón?

FF: «Paz y perdón» es una canción construida en un salón de clase. Yo digo que es mía porque fui el maestro, pero todos aportaron, de manera que fue lo que en música se denomina una creación colectiva. Tú hacías parte también en ese momento de la escuela, recuerda. Yo les dije: «Bueno, vamos a ver cómo se construye una pieza», y les expliqué todos los pasos para hacerlo. Lo primero es tener un tema. ¿Por qué? Porque, ¿cómo voy a arrojar información si no sé de qué vamos a hablar?

Entonces se decidió que los temas serían la paz y el amor. Al principio estaba un poco embolatado el nombre, pero fuimos concretando. Cada quien colocaba una frase, lo que quisiera, relacionada con esos conceptos. Después construimos una melodía, luego un ritmo, más adelante escogimos el grupo y los integrantes, y por último hicimos el ensamble general: letra, melodía... Así nació esa canción que se llama «Paz y perdón».

Comenzamos en 2018. Yo la grabé, con la voz de una cantante espectacular que se llama Margarita Osorio. Aunque tenía unos ahorros para hacer el disco, en 2019 ustedes saben qué pasó: llegó la pandemia. Entonces guardé ese dinero y pensé: «No voy a grabar nada. ¿Para qué? ¿Qué tal me muera?». Decidí usar la plata para comer, porque tampoco estábamos trabajando: no habíamos alcanzado a firmar contrato en la escuela. Si no estoy mal, fue el 17 de marzo de 2019 que frenaron todo. Íbamos a firmar el contrato el jueves, dos días después, y nada. Yo en ese momento estaba en vereda, porque el maestro José «Joche» Álvarez, mi gran amigo, estaba trabajando en la sede principal, y hubo un cambio.

Resulta que el maestro Joche tenía que venir desde Ovejas hasta El Carmen, y de ahí hasta Lázaro, Ojito Seco, por allá donde le tocaba. Era un viaje muy largo en moto, se varaba, le llovía: era muy complicado. Entonces el maestro Alfonso me dijo: «Ferney, ven acá. Bueno, si tú lo consideras, podrías hacer un cambio con el maestro. Tú vas a la vereda, allá das menos clases, y cuando llueve no hay clases. Te vamos a dar un excedente, refrigerio, almuerzo...».

La propuesta de verdad me servía porque en ese entonces tenía un roce con Marly Fuentes, así que acepté. Me fui para allá y Joche quedó acá. Sin embargo, llegó la pandemia y, como él estaba en sede principal, pudo continuar de manera virtual. Obviamente, allá en la vereda, en cambio, no había forma porque los niños no tenían teléfono, ni *tablet*, ni computador portátil, y tampoco contaban con cobertura de internet. Por lo tanto, quedé por fuera en ese tiempo. Después politizaron el espacio y chao, yo no volví más. Por eso, si se preguntan: «¿Ferney, por qué te sacaron?», la respuesta es que no fue así; lo que pasa es que yo estaba en vereda y eso después continuó solo desde la sede.

Ya comenzamos otra vez con esto, lo del proyecto Paz y Perdón, que es también el nombre de la canción y del álbum, el cual será netamente digital. Ya publicar CD está mandado a recoger; nadie saca eso, nadie lo compra. Todo se encuentra ahora en plataformas como Spotify, Deezer, etc. El objetivo, entonces, es hacer la publicidad necesaria y organizar un lanzamiento como no se ha visto en El Carmen, el 16 de julio, si Dios lo permite.

La idea de hacer un gran lanzamiento en esa fecha responde, primero, al hecho de que coincide con el cumpleaños de uno de nuestros patrocinadores. Además, un seguidor de nosotros, el hermano del intérprete del tambor, pertenece al cuerpo de bomberos y se ofreció a acompañarnos con su camión ya que ese día es la celebración de la Virgen del Carmen, patrona de ese gremio. Vamos a contratar también un carro con sonido, para que reproduzca solo canciones nuestras. Queremos hacer un recorrido, una vaina bien bacana.

Pensamos regalar dulces a los niños, abanicos a las personas mayores, trago, agua... lo que sea. El punto es que esto hay que visibi-

lizarlo como se merece. Vamos a documentar todo el recorrido: una persona grabará adelante, y otra atrás. Obviamente, tendremos nuestros suéteres, con nuestro logo, nuestra gorra... toda la parafernalia. ¿Sí me entiendes?

> La realidad es que, si uno no graba, no existe en la música.

A este proyecto le hemos metido el hombro fuerte, con el propósito de que en otras partes también se escuchen nuestras canciones. La realidad es que, si uno no graba, *no existe en la música.* Puedes tocar piezas de otros, pero para que te contraten como grupo tienes que mostrar un producto tuyo. Así, si me llamaban de Bogotá, por ejemplo, y me decían: «Ferney, ¿cuánto vale?», yo les respondía que yo tenía que pagar, ¡doce tiquetes! Así que, claro, les resultaba mejor contratar a alguien de allá, que cobrara millón y medio o dos millones. A mí ese monto no me alcanza ni para comprar los pasajes.

Ahora, si yo pongo mi trabajo y me van a contratar para tocar mis canciones, ahí sí tienen que soltar toda la plata. Ese es el cuento: el que quiere gusto paga gusto, y el que quiere escuchar la canción tiene que valorarla. Por eso, con que a uno le pegue una canción... mi hijo, ahí va.

Aunque hemos subido varias canciones, la insignia nuestra es «Paz y perdón», que creo es la que puede catapultar al grupo y la que queremos que se convierta en un himno dentro de la música de gaita. El tema central de todo lo que hacemos es *la paz*, y esa es nuestra producción que más vende.

De hecho, ya estamos trabajando en el guion para el video de esa canción. Leonardo Montes, que es nuestro productor, está a cargo de eso. Él ya nos ha colaborado en tres videos: «El Retén»; «La Mapaná», que fue con fotografías, como en diapositiva; y «La piña en el sobaco», aunque este último lo grabó otro amigo, que fue el mismo que intentó hacer el de «Paz y perdón», pero, sinceramente, no me gustó. No voy a decir su nombre para no dañarle la hoja de vida a nadie, pero tuvimos que volver a hacerlo, y la idea es que esta vez quede como yo quiero. Si no es así, tampoco va.

También vamos a contratar a un muchacho con dron porque queremos grabar por acá cerca, en Lázaro, Cansona. Igualmente, pensamos hacer unas tomas de caballos corriendo con una bandera. Se trata de aportar un recurso visual acorde a la letra de la canción, que tiene mucho contenido. ¿Sí me entiende? No se pueden insertar tres imágenes ahí y ya. No me parece. De todos modos, el trabajo en este proyecto ha sido duro porque estamos usando recursos propios. Ni la Alcaldía ni la Gobernación han contribuido.

Yo tengo una cita con el alcalde el jueves y será necesario aplazarla, no por el alcalde, sino por mí, que no dispondré de tiempo para nada ese día. Asimismo, aunque algunos medios y emisoras locales me han invitado, creo que todavía no estamos preparados. No quisiera salir en un canal como Telecaribe sin tener algo sólido que mostrar. Además, todo el mundo ahora ve es Facebook. Yo, por lo menos, no consumo la televisión nacional. ¡Qué pereza ponerse a ver todo ese poco de propagandas! ¿Verdad?

Sí, me invitaron a la emisora de aquí (porque tengo amigos allí), pero les dije que todavía no. Insisto: el día que yo vaya a ese medio tengo que estar bien presentado: con los suéteres del grupo. Ya tenemos la indumentaria, pero aún falta ponerle los logos. También quiero una gorra bien bacana. Tenemos sombreros, sí, pero prefiero algo más informal.

Obviamente, nuestra pretensión es tocar nuestras canciones con los instrumentos. Una o dos nada más. Ya, cuando eso se dé, subiremos la música en la plataforma digital. De otro modo, si me preguntan en la emisora si el álbum ya está en Spotify, tendré que decir no. «¿Cómo así? ¿Cuántas canciones son?». «Diez». «¿Y cuántas llevan listas?». «Seis». Así no sirve. Todo tiene que estar listo; si no, no se logra nada.

Ese trabajo se paga: tenemos que hablar con el distribuidor para que haga todo lo necesario y se puedan subir las canciones a las

plataformas digitales. Por lo demás, ya vienen saliendo nuevas melodías para el siguiente álbum. Yo creo que la idea es parir canciones, ¿verdad? Hay más piezas para el año que viene, pero la idea es seguir y seguir componiendo.

Un amigo —que ya no es mi amigo— una vez me dijo: «Tantas canciones buenas que ya hay, ¿y tú por qué vas a grabar nuevas canciones?». Yo le respondí: «Hermano, lo que pasa es que yo no voy a grabar lo que otro ya grabó. Por ejemplo, si ya está grabada "Puya puyará", "Candelaria", ¿pa qué carajo voy a andar regrabando esa vaina?».

Ahora, si tú vas a regrabar, tu versión tiene que ser mejor que la original. Si la vas a desmejorar, entonces no tiene ningún sentido... A menos que la vayas a interpretar en otro formato, de orquesta o algo distinto, aunque yo no lo haría. Para ese fin mejor transformo la mía, porque no hay mejor caricia que la de papá de uno. Es decir, mis canciones son como mis hijos: yo las lucho, las guerreo.

Te voy a tocar la melodía de «Paz y perdón». Suena bonito, pero lo más bello es su letra:

Nombre: Paz y perdón.
Ritmo: porro.
Autor: Ferney Fernández.

I

Quiero escribir en el cielo,
mil frases que hablen de amor,
a la patria que más quiero,
que llevo en mi corazón.

Colombia, tú eres muy bella,
y lindo tu tricolor,
los que llevan tu bandera,
símbolo de nuestra unión.

Que muera el odio y la guerra.
Con la paz todo es amor.
No más armas ni metrallas,
sin sangre y sin rencor.

Que salgan palmas blancas,
buscando un mundo mejor,
con un acto de nobleza,
respeto, amor y perdón.

Coro:
Suenan gaitas, lo bello de mi región,
suenan gaitas, lo bello de mi folclor.

II

Cuando suenan los tambores
palpita mi corazón
al ritmo de las maracas
y el compás del llamador.

El sonido de la gaita
siento que eriza mi piel,
llena de vida mi alma
y es dulce como la miel.

Cantos de amor en el aire
pregonando libertad
de todos los colombianos
que tanto imploran la paz.

Dios, tú que estás en los cielos,
omnipotente creador,
todos tus hijos queremos
que haya la paz y el perdón

Coro:
Suenan gaitas, lo bello de mi región,
suenan gaitas, lo bello de mi folclor.



Sancocho de sonidos populares: reflexiones sobre el rap de pueblo

Diego Soledad Sánchez[20]

Mi acercamiento al rap ha sido un ejercicio de memoria. Por un lado, me lleva rememorar aquellas multitudinarias marchas de estudiantes, la mayoría de ellos aglutinados, en la Mesa Amplia Nacional Estudiantil (Mane) de 2011. Pese a que en aquel entonces yo estaba alejado del activismo estudiantil y de una conciencia social, desde junio de ese mismo año empecé a escuchar un tema musical que casi se convirtió en himno de las marchas: «Latinoamérica», de Calle 13.

Tal vez la magistral voz de Totó la Momposina fue lo que hizo que sintiera más propias las letras de la canción; lo cierto es que, desde su lanzamiento, el tema en cuestión me conectó con el rap. Empecé escuchando todo lo que había de Calle 13 hasta ese entonces, y luego pasé a Nach, Violadores del Verso y Porta, raperos españoles que, al estar escribiendo este artículo, son considerados leyendas del género en su país.

Por un momento creí saber del género, hasta que una amiga me puso a escuchar a Los Aldeanos, grupo integrado por El Aldeano y El B. El rap cubano estableció entonces otro tipo de conexión que despertó las mismas emociones que sentí con «Latinoamérica». Aún hoy hacen eco las barras de El B cuando pregonaba:

> Soy de un país que tiene tradición de lucha. / Por su soberanía y se oponía a la desigualdad./ Soy una sociedad temerosa que escucha (¿a quién?)/ a los que la amordazan con su falsa libertad,/ Esta es nuestra realidad. Vivimos encerrados en la frase/ «todo es del pueblo», pero todo lo controla el Estado. / Estamos atados a sus métodos caducados./

20. Antropólogo e investigador del Grupo Oraloteca, Universidad del Magdalena.

> Aquí todo es a lo que yo digo y no lo que yo hago./ Estoy cansado de seguir su plan./ «Socialismo o muerte» no es un lema,/ son las opciones que te dan (El B, 2010).

Estas barras contrarrevolucionarias contrastaron con la idea de revolucionario que yo estaba construyendo en ese entonces. Apenas me estaba acercando a las historias de las luchas sociales y populares de América Latina y Colombia. El caso de Cuba era un gran referente, y escuchar las críticas de El B me hizo replantear mis modelos de conducta, especialmente los que había construido desde el catolicismo. Sin embargo, ese fue un proceso que tardó y en el que contribuyeron otros géneros musicales.

Mis gustos van desde apreciar un vallenato provinciano que narre musicalmente una novela con un desenlace trágico en la fiesta de la Patrona hasta las súplicas guturales de Chester Bennington de Linkin Park en *«Given Up»*. Incluso soy de los que saben disfrutar de la música llanera, un bolero, una cumbia, una salsa, una champeta y uno que otro reguetón cuyo «mensaje estoico», ¡quién lo diría!, sirve para recordar que el mañana será bonito. Soy un antropólogo y melómano que encuentra placer en los sonidos, creados o no por los humanos.

La música, en definitiva, está ahí, y hay que saber apreciarla.

La música, en definitiva, está ahí, y hay que saber apreciarla. No obstante, el rap tiene un sentido especial que empecé a descubrir al escuchar a Canserbero (q. e. p. d.), NK Profeta, Apache y Akapellah, raperos venezolanos. Me atrevo a decir que la discografía de estos artistas son historias barriales que entretejen, con rimas, líricas que resisten y denuncian las injusticias sociales.

Este tipo de conciencia social desde la música es otro de los elementos por los cuales considero mi acercamiento al hiphop como un ejercicio de memoria. Mientras coordinaba el guion para un programa radial sobre el conflicto armado en Oraloteca al Aire, encontré los temas «Supervivientes» y «Vámonos del pueblo», ambos del grupo Bullenrap. El mensaje social de sus letras, la fuerte carga de memoria en sus rimas, la tambora, el llamador y las maracas y su origen popular hacen del rap algo que va más allá de una forma de hacer música.

Junto con el *breakdance*, el grafiti y los DJ, el hiphop se ha convertido en un espacio donde la juventud construye identidades políticas y desafía las estructuras de poder a través de distintas expresiones y acciones colectivas, redefiniendo lo político y generando nuevas formas de participación ciudadana (Briceño, 2018). Particularmente, Angélica Garcés (2011) muestra cómo las mujeres hiphoperas han enfrentado desafíos relacionados con los roles tradicionales de género al participar en escenarios tradicionalmente masculinos.

Entonces el hiphop es mucho más que un género musical. Es una forma de vida que involucra prácticas creativas, sociales y culturales complejas puesto que la juventud rapera construye sus identidades a través de la música, la improvisación y la interacción con otros miembros de la comunidad (Mora, 2021).



Foto 1. Logo de Gatos Muertos elaborado por Peyo

Ahora bien, cada integrante tiene una historia única y una forma particular de expresar su creatividad, por lo que es importante entender y reconocer la diversidad de prácticas,

experiencias y expresiones dentro de esta cultura para no caer en esencializaciones. esta misma variedad es la que me generó preguntas luego de producir la serie de programas radiales *Hiphop con memoria* en Oraloteca al Aire: ¿se puede hablar de rap puro? ¿Cuál es la relación del trap y el reguetón con el rap?

Cuando conocí a los raperos Peyo y Noslen, Luis Arco y Nelson Muñoz, mi noción sobre el rap se amplió más allá de las tradicionalistas que también han permeado expresiones alternativas como el hiphop. Ambos exponentes del rap de pueblo estuvieron involucrados en la fundación de Gatos Muertos: un espacio de competencia que se convirtió en un lugar de acogida, aprendizaje, crecimiento y expresión. En este artículo recojo sus experiencias, percepciones y algunas de sus líricas sobre el rap en la actualidad.

Diego Soledad Sánchez: Comencemos hablando sobre su acercamiento al rap y las influencias que cada uno recibe.

Noslen: Yo siempre estuve cercano al rap, pero nunca me había tomado el tiempo de prestarle atención. Cuando llegué como a los 13 años tuve un encuentro más cercano con el rap, donde sentí una conexión, un reflejo a través de ese estilo de música, y ahí empecé a tomármelo más en serio y a escucharlo diariamente.

En esa época fue cuando conocí otra versión del rap, porque normalmente yo lo había escuchado, pero mezclado con otra cosa. El rap acá siempre ha sido, desde sus inicios, híbrido; no ha sido como que algo aislado, un sistema aparte. Siempre combina muchos elementos tanto culturales como musicales, y desde que llegó acá a Latinoamérica se ha alimentado de muchos géneros, como el merengue o la salsa.

Entonces siempre escuchaba el rap por esa parte, o sea, porque se conectaba con géneros que eran más escuchados, y de esa manera era que llegaban ese tipo de expresiones del rap. Luego, ya cuando llegué a la preadolescencia, sí me encontré con un estilo de rap más puro, y ahí fue cuando me conecté con este tipo de música.

DSS: ¿Por qué el rap y no otro género si acá en el Caribe predominan el vallenato, la cumbia o la champeta? Incluso hay grupos que mezclan rap y bullerengue.

Noslen: Yo tenía también afinidades con otros tipos de música. Por ejemplo, me gustaba mucho el reguetón. De hecho, cuando tenía como 11 años mi idea era: «Quiero hacer eso más adelante», pero siento que el rap me mostró una realidad más cercana a la que yo estaba viviendo. Había un vínculo más grande, un motivo por el cual identificarme.

Uno tiene muchos sonidos de los cuales puede escoger, sobre todo aquí en la costa, porque uno tiene mucha riqueza musical, y sobre todo está muy mezclada.

Uno en la preadolescencia está pasando por ciertos procesos; en su vida hay muchos cambios tanto físicos como emocionales. Entonces en esos momentos pienso que uno está buscando a alguien a quien seguir, y creo que en el rap encontré eso. Fue como si muchas voces me dijeran: «Mira, aquí hay un camino». Eso fue lo que me gustó: me abrió otras posibilidades en un mundo que no me gustaba.

Peyo: Pensándolo en retrospectiva, sí, tiene mucha razón. Uno tiene muchos sonidos de los cuales puede escoger, sobre todo aquí en la costa, porque uno tiene mucha riqueza musical, y sobre todo está muy mezclada. Es muy fácil que uno pase de tocar vallenato a interpretar salsa, y después merengue. Sin embargo, pienso que hay casos específicos de gente que se dedica al arte o que quiere ser artista y no se conforma con una sola corriente, con una sola idea de pensamiento.

En otro momento había dicho que una vez hicimos la primera competencia rap en Plato (Magdalena), pero antes de nosotros existieron otros grupos que se dedicaban a ese género musical hacía muchos años. Esos mismos conjuntos se acabaron porque no

hubo una integración con la gente; no hubo una verdadera explotación de ese talento. Por eso mismo nosotros siempre hemos tendido a buscar otras fuentes, otras cosas, porque allá hay escasez. Hay música, pero no hay una integración musical, en el sentido de que en culturas musicales como la vallenata solo queda el adorno, el esqueumorfismo.

¿Qué es el adorno? Es que al músico que ven bueno para tocar en banda, en conjunto, lo contratan para la *moña*: ese es el que sirve, pero no hay un músico que sea empírico; esa visión ya está eliminada, no funciona. Desde mi propia visión de querer ser artista yo notaba eso y decía: «Aquí solo hay un interés práctico-económico». A mí no me servía porque yo no era muy buen músico, y a la vez quería tocar muchos instrumentos y cantar, e intenté con muchos géneros musicales.

Yo ya había escuchado rap. De hecho, los que dicen que nunca han escuchado ese género en su vida mienten, porque incluso en las propagandas han metido esa música; eso es de toda la vida, pero uno nunca le había prestado atención. Siempre lo había tenido como una musiquita ahí. Ahora, cuando comencé a escuchar a los primeros raperos de Latinoamérica, sobre todo Tego y Canserbero, fue cuando tuve una idea de cómo era utilizar eso que tenemos aquí en el pecho.

Yo no lo entendía en ese momento así, pero me gustaba mucho cómo rapeaban, cómo decían las cosas. Me parecía un rap muy de acá. Yo lo comenzaba a cantar y lo sentía propio; tanto que a veces, cuando lo cantaba, la gente creía que eran temas míos, porque en ese tiempo era muy raro que alguien escuchara a Canserbero o a Tego. Yo me daba cuenta y me decía: «Joa, a la gente le gusta mucho».

Fue un descubrimiento muy grande para mí porque sentí que en el rap yo podía acumular todo ese conocimiento musical que no podía ejecutar en el vallenato ni en la salsa porque no era un músico muy prolijo, así que ese género caía al pelo. Con «rap» me refiero también al hiphop, al trap, a todos esos estilos que de una u otra manera son permeables, no son cerrados. Ellos todo el tiempo están pidiendo nuevos sonidos de donde nutrirse.

Hay un trabajo muy grande porque uno ya tiene sonidos que puede utilizar: la fórmula del trap, la del rap, la del *drumbles*, todo eso. A mí me gusta más decir *«drumbles»* que *«drumless»* porque cuando la gente escucha el término piensa que es sin batería, pero de una u otra manera siempre hay una percusión, una batería, algo que marca el tiempo. Por lo tanto, más bien se diría un *«drumbles»*: una batería bendecida. Deberían cambiarle el nombre. Los gringos no saben utilizar el idioma.

Como recomendación musical, ahora que hay tanto rapero que quiere decir lo que es y lo que no es, yo propongo a artistas que son suaves. Por ejemplo, sería bueno escuchar a Sergio, un venezolano que vive en Argentina; a Gata Cattana (q. e. p. d.), a 26is (q. e. p. d.), que es de Perú; incluso a Nico Miseria, de España. Estos son otros tipos de concebir la música que permiten nutrirse de algo que tal vez no es «rap puro», pero sí tiene ese tipo de discurso del que les estoy hablando, en el que uno trata de concretar muchas ideas o formas de pensar en una sola obra o en varias. De ahí es que uno se inspira prácticamente; eso es lo que uno escucha diariamente para seguir en la carrera. Yo digo que, si no existiera esa gente, uno ya no haría esta vaina.

DSS: [Antes de formular la pregunta, les hice la propuesta a Nelson y a Peyo de responderla improvisando unas líneas al mejor estilo de una batalla de rap. Con la agilidad que caracteriza al artista que tiene la oportunidad de expresar su arte, Nelson no tardó más de un par de segundos en sacar su celular y poner a reproducir una pista de rap]. ¿Cómo conciben el rap?

Peyo: Estamos en defensa del futuro,

como los niños que no encontraron el camino a su casa.

Seguimos apostándole al conjuro.

Ese camino no es seguro.

Estamos haciéndolo y es duro.

Pesa en la espalda, y en el pecho es un canguro.

Mi hermano, eso no es para impresionarte;

por eso no me aseguro.

Preséntame a tu hermana, y te juro que va seguro,

mejoro la raza, llego a tu casa, no tengo plaza.

No canto a ninguna masa;

al contrario; me la echo en contra.

Siempre soy el adversario.

Invítame a tu barrio,

hacemos un *show* sin escenario,

porque nosotros estamos acostumbrados a andar a pie descalzo, talón rajado.

Me dicen indio,

soy blanco, tengo la sangre negra.

No es una sorpresa. Si quieres, puedes abrirme las venas.

No soy presa.

Dentro de mí hay un código, hay una receta.

Yo no soy el arco; soy la flecha,

así que no tengo por qué tener trayectoria directa.

Si es que acaso hay una meta,

ponle tú la bandera que yo llego algún día.

Estamos haciendo esta vaina sin filosofía

porque la de nosotros nos la quitaron.

Cómo vamos a pensar si no hay comida, es carestía,

y no es Venezuela.

Estamos haciendo que las palabras duelan

pa gente que no quiere escucharla.

Demasiada casa de famoso.

Nadie es famoso en una sociedad donde todo se muestra, *fuck the shit!*

Noslen: Hay que rapear, y el cuerpo lo sabe.

Me está tirando emociones en clave.

Vamos a darle un instante pa que el cielo hable,

pa que tire un rayo que sea despampanante,

que haga un hueco como evidencia

que aquí están sucediendo cosas importantes.

Esto es un momento agradable.

Si tú quieres saber qué es rap, incítame a que hable.

Para mí el rap es lo que está más cercano a ser pobre;

solo necesito un parlante, una experiencia y dos frases

pa hacer que las musas canten.

Esto es popular. Vamos a hacer música consciente bailable,

no servilleta para escucharlo.

Puedo reutilizar; no es desechable.

Estoy dejando que el silencio cante.

No me incites a hablar.

Si me vuelvo hablador, imposible que me aguante.

Rechanfle, a través del rap he pedido un chance.

Me buscó plata y romance,

me salvó de la enfermedad y me curó el cáncer.

Dios mío, discúlpame si a veces me muestro muy distante.

Se me dañó el celular, pero quedó el parlante.

Me queda algo todavía. Necesito mucho medio para producir música.

Este material casero, barras que saben a *cardero.*

La piedra más limpia después del aguacero.

Y a mí me quedó más limpio el pelo.

Todo queda como si fuese empezado de nuevo.

Estoy hablando en un lenguaje poco grosero.

Las palabras ya se fueron.

Ahora estoy hablando a través de experiencias y no conceptos.

Eso es un lenguaje directo.

Andamos con el pecho escueto,

mensaje a cielo abierto.

Me levanté más temprano y por eso no creí que maduré,

que estoy adulto o que estoy más despierto.

Quizás es porque me quiere hablar el cuerpo de otra manera.

DSS: Además de lo que ya compartió Peyo, Noslen, ¿qué agregarías sobre la llegada de la escena del rap al municipio de Plato?

Noslen: Como ya había mencionado Peyo, antes de nosotros ya habían existido otros grupos, y debido a esa falta de integración musical no se había consolidado la escena, en el sentido de que no se habían hecho competencias; tampoco se habían mostrado de forma constante como lo hacíamos nosotros en los parques, pero sí fue algo que se vino haciendo de una forma progresiva. No se dio todo de una. Hubo muchos estilos que se combinaron principalmente.

En el proceso se quedaron muchos, pero el resto continuó, y por eso se ha hecho todo lo que se ha hecho. Hubo una época, como en 2015 o 2016, cuando comenzó a estallar la escena rapera en el pueblo. El reguetón influenció mucho en ello; el trap también: referentes puertorriqueños. Mucha gente se influenció por cantantes como Cosculluela o Ñengo Flow. En esa época había muchos jóvenes incursionando en el camino: algunos en el trap, otros haciendo música, y otros en el ámbito del *freestyle*, pero se notaba mucho la influencia de Puerto Rico. Era la que más predominaba entre los grupos.

Nosotros ya teníamos acá una influencia más venezolana, como mencionó Peyo, pues habíamos escuchado a raperos como Canserbero o Apache. En mi caso, yo sabía de varios artistas cuyo estilo estaba más relacionado al *reggae* dentro del rap, como Baroni One time o Mc Ardilla, que también es venezolano. Eso también ayudó a contrastar pues ellos, en parte, también nos influenciaron a nosotros, y viceversa. Siempre acudíamos más con un rap que no sé si se puede llamar conciencia, pero que siempre incitaba a la profundidad, a la introspección.

Peyo: Es como una controversia de la conciencia. Yo primero escuchaba a los dominicanos y a los mexicanos. Sabía que los tipos no eran muy buenos en el palabreo, pero yo decía: «Estos manes son buenos para llamar la atención». Los otros eran muy prolijitos, muy bonitos, y tenían el buen palabreo de todos los puertorriqueños, pero estos otros eran los *locarios* que no los escuchaba casi nadie. Entonces yo dije: «¡Ve!, esta es otra forma de sacar eso que está allá en la alcantarilla y que nadie quiere ver y tirárselo a la gente».

Es otra forma de ver el *freestyle*, sobre todo del rap venezolano, que es como si todo ese rap de Cuba, de México, de Estados Unidos, hubiera bajado a Venezuela. Por eso muchos dicen que es una cuna del género muy fuerte. La diáspora venezolana de hace varios años ayudó mucho a que en Colombia se potenciara mucho el rap de las competencias, el *beatbox*, los cantantes. Todo eso influenció. Aunque la gente ni se da cuenta, lo cierto es que los venezolanos influenciaron mucho en la música urbana de Colombia, sobre todo ahora en estos últimos años.

Noslen: De hecho, también los cubanos tuvieron un gran impacto. Yo recuerdo que en el pueblo, antes de Canserbero, se escuchaba a Los Aldeanos, aunque no en muchas partes. De todos modos, el grupo tenía una resonancia bastante grande en toda Latinoamérica, y eso también se ha notado en muchos estilos. Acá en la costa, por ejemplo, con el *boom* actual de la escena argentina, es evidente la influencia de allá.

En un periodo anterior al de estas nuevas generaciones, mucha gente hacía rap conciencia, y eso refleja el legado que ha dejado la música de raperos como Aldo, El B, que son los que optaron por esa rama, como Canserbero. Este fenómeno marcó ciertas direcciones en los géneros, e incluso hubo una época en que se hizo bastante rap de ese tipo.

Si bien últimamente la fórmula del rap conciencia ha cambiado un poco, en los pueblos todavía sigue habiendo intérpretes del género que no siguen esas nuevas tendencias. Por lo demás, lo que se está haciendo ahora es un tipo de *flexeo*, que consiste en presumir. Hay expresiones diversas, pero todas se encaminan a: «Tú eres...; yo soy...». Sin embargo, las expresiones anteriores del rap abordaban temas que trascendían el yo; se expandían más allá de uno pues había muchas implicaciones sociales y culturales.

> Ahora mismo, cada canción que se hace es para vender.

Peyo: Por ejemplo, el que esté leyendo esto puede hacer este experimento: vaya al Spotify del artista que más escuche y note cómo cada tema que él o ella tiene no está relacionado con el otro. Ahora mismo, cada canción que se hace es para vender. Así funciona la industria musical, y eso se ha transmitido al rap, al trap, al reguetón, a muchos géneros que antes no eran tan comerciales, que tal vez tenían un carácter *underground*.

Medellín era una de las ciudades en las que se escuchaba bastante del reguetón clásico por las emisoras, pero ahora ha habido un blanqueo del género que ni se imaginan con esa vaina del tusi, del trap, de las *webcamers*. De esa forma se puede ver cómo la industria se ha colado en culturas que se mostraban resistentes y que, como lo dice Noslen, solo quedarán en algunos pueblos. Eso pasa en todos lados.

Yo pienso que por eso uno también tiene que hacer el ejercicio de pensar la música que escucha. Por ejemplo, al prestar atención a un artista es posible darse cuenta de que sus canciones solo están hechas para pegar, para que las reproduzcan los dos, tres, cuatro o cinco minutos que dure.

Cuando comencé a escuchar a Canserbero, me sorprendió mucho ver que él tenía una universalidad musical: muchos álbumes, y cada uno tenía que ver con algo. Por ejemplo, *Vida* y *Muerte* están relacionados, aunque cuando hizo el primero no tenía pensado hacer el segundo. Esto también demuestra que el artista va descubriéndose en su propia vida, en su propio camino, en su propia obra. Ahora la gente —incluyéndome— consume a esos cantantes famosos, pero ellos no tienen ninguna intención de dejar nada, de crear nada ni para sí mismos; lo único que quieren es sacar música para que pegue y esté ahí, y ellos decir: «Yo soy la verga».

Noslen: De hecho, ese es el virus más grande que ha entrado en la música. El combustible que hace mover la industria es



Foto 2. Integrantes de Gatos Muertos en el parque Santander, Plato, Magdalena
Fuente: perfil de Gatos Muertos en Facebook (2021).

el dinero, de manera que todo se hace ahora con la intención de obtener más ganancias. Sin embargo, al analizar álbumes como *Vida* o *Muerte*, de Canserbero, o *El periplo del héroe*, de Nico Miseria, es evidente que ahí no hay una sola expresión musical. Eso también refleja la búsqueda que tiene la persona como artista y, además, una propia construcción de sí mismo a partir de su obra. Es como reunir muchas partes de mí y crear una figura con ella, una nueva forma de mí, una nueva cara. Así, a través del contenido de las canciones se puede identificar la relación que hay entre esas expresiones artísticas y el individuo.

La música no se puede desarraigar del símbolo, del significado, y por eso hoy no hay una conexión. En cambio, cuando relacionas tus canciones a la expresión tuya y a tu construcción como persona, a pesar de que no las hayas hecho para trazar una idea general de ti mismo, siempre va a haber un vínculo entre estas creaciones porque parten de la misma persona: de una u otra forma, van a ser coherentes, todo se integrará. Hay muchos puntos de vista porque uno atraviesa varias etapas, pero también es como un mapa que se está elaborando. Sin embargo, no solo se trata de descubrir; al mismo tiempo, en esa obra se crea un nuevo ser. Tú no eres el mismo a partir de esa hora.

Pienso que ahora no hay esa profundidad, pues la música no enraíza. Es como una servilleta: te limpias y la botas. Por eso quizá ya no está relacionada tanto a esas expresiones. Es verdad que todo tiene que ver con la cultura, pero antes había una intención de manifestarse culturalmente, de evidenciarse: «Mira, estos son mis rasgos y te los muestro». En la actualidad, como todo tiende a globalizarse, se abordan temáticas que se puedan consumir en todas partes. Ya ni siquiera se necesita de una traducción; basta que se consuma así, que se filtre por todos los medios. Desde mi posición, considero que esa tendencia también ha alejado a la música de lo que es el patrimonio.

No todo está relacionado con el folclor, pero la música siempre tiende a aportar a lo cultural. Aunque no es lo general, todavía se siguen haciendo propuestas serias. Los mismos cantantes de los que estamos hablando evidencian que aún se producen obras con profundidad y valor simbólico, pero lo que suelen consumir las grandes masas no apunta a quedarse en el patrimonio... No quiero llamarle folclor porque eso ya es bastante complicado.

El caso es que la música actual no apunta hacia allá porque solamente es utilitarista: yo la utilizo y ya. La mayoría de la producción de ahora suele estar tan conectada que puede divulgarse a través de cualquier medio, pero la fórmula no cambia. Uno ya tiene una expresión, emplea una jerga, unos códigos, ya sea en un vallenato o en una pista de reguetón, pero ya se identifica de dónde vienes tú y a qué te dedicas por la forma en la que lo dices. No es porque tú utilices el ritmo.

Peyo: Es como si el rap fuera un espíritu en sí mismo del que uno mismo se deja poseer.

Noslen: Eso también estaba analizándolo y lo quería estudiar en mi proyecto de tesis de pregrado: que el rap va más allá de un medio de expresión. Le han puesto muchos nombres: mi amigo acá Peyo le dice «conchas» o «cáscaras», y hay otro rapero que le llama «chapa», o sea, algo que a uno siempre lo corta.

No es que uno lo utilice y luego lo deje ahí. Cada quien construye su propia forma de ser a partir de esto, se agrega, se adhiere, y también muchas veces interpreta el mundo a partir de estas cosmovisiones que se han creado desde el rap. No son copiadas o adoptadas, sino que mediante este género uno se permitió desarrollarlas, combinar elementos, crear sus propias expresiones y sus propias ideas sobre la música y el mundo. Entonces es algo que va más allá de una expresión; es un reflejo de lo que eres tú.

DSS: ¿Qué es Gatos Muertos y qué significó para cada uno?

Noslen: Por fuera del sentimentalismo y todo eso, fue algo que funcionó, no solamente por vernos como grupo constituido, sino por el proceso de construcción. Gatos Muertos no fue un colectivo que se conformó de la nada, sino que hubo muchas personas involucradas en su desarrollo. Algunas se quedaron, muchas iban y volvían, otras se fueron y no

volvieron, pero todas hicieron un aporte.

Alan fue un muchacho que vivía en Barranquilla y que conocimos en el pueblo. Recuerdo que al principio él tenía unas percepciones muy distintas de las que yo tenía respecto al rap en el ámbito del *freestyle*. Yo siempre tendía a improvisar batallando, y él me decía: «Uno no suele improvisar para batallar; uno también lo hace para expresarse». Ese contacto fue algo que también me ayudó a que yo tuviera otras direcciones. Alan fue una persona que no estuvo mucho tiempo en el grupo, pero dio un aporte no solo a mí, sino a varias personas. Los estilos de rapear alimentan el modo en que uno va construyendo su estilo.

Peyo: La gente infravalora mucho eso, pero en un pueblo es posible verlo. Es muy raro encontrar en esos contextos a alguien que rapee y traiga sonidos nuevos, de manera que, cuando uno conoce a una persona así, es como encontrar un tesoro en un lugar escondido, y la misma persona también lo ve de ese modo a uno**.** Por eso esta clase de procesos son muy importantes, algo incluso mágico. Ahora yo lo veo así, pero en su momento no lo entendí. De igual forma, el trabajo en el grupo ayudó mucho a comprender lo que uno ha sido para otras personas, cómo se riegan las ideas muy lejos y cómo uno es puente y a la vez destino.

Noslen: A nosotros mucha gente nos veía en la esquina como unos loquitos ahí rapeando, pero es porque ignoran la sacralidad que tiene esto. Nosotros no lo tomamos como algo por hacer; es nuestra forma de habitar el mundo, de estar en nuestro sitio, de crear nuestro espacio.

Es una dinámica muy distinta. Nosotros podemos estar en un parque, pero no en la misma sintonía en la que están los demás. No solamente es un parche de amigos y amigas; también es un ejercicio, una práctica en la que uno está desarrollando otras formas de habitar el mundo y el pueblo. Por eso también es muy importante, como decía Peyo, encontrarse con ese tipo de personas. De pronto, desde afuera se ve como que dos o tres individuos se encuentran y rapean, pero también son seres humanos que comparten visiones no muy comunes en un pueblo, donde hacer rap es extraño. En efecto, en Plato se tomaban la iniciativa a burla porque no percibían esta música como parte de la cultura, sino solamente como una actividad que adoptábamos, hacíamos y ya.

El mismo proceso de constitución de Gatos Muertos fue muy importante porque muchas personas llegaron a sentir que había un conjunto o un sistema del que podían hacer parte. Fuimos un grupo aparte, pero a las personas que se acercaban les dimos acceso para que se integraran y conocieran el mundo de nosotros a través de los parches que hacíamos. Muchos terminaron rapeando, otros no, pero siempre tienen muy cercano ese entorno.

Peyo: Nosotros creamos un grupo para andar con gente y rapear, y los únicos que rapeaban éramos Noslen y yo. El resto ni siquiera hacía música; se dedicaban a otras actividades, aunque de alguna manera aportaban desde su disciplina con una idea. Tal vez ellos no iban con la visión de este género, pero contribuían.

Lo voy a explicar con un ejemplo: yo tenía un amigo que se llamaba Orlando. Él también formaba parte de nuestro grupo desde que habíamos empezado. Cuando nos escuchaba rapear, le llamaba mucho la atención y terminó interesándose por el género, por el *beatbox*. Llegó a aprender a rapear y a hacer *beatbox* por sí solo: algo muy impresionante en un pueblo pequeño, con esa tranquilidad y silencio que hay allá, donde no hay mucho que hacer aparte de trabajar o descansar, donde a veces no hay mucho espacio para hacer las cosas... y se le da a él por aprender eso.

Cuando Orlando nos escuchaba, venía a hablarnos de filosofía, de religión... ¡Diablos, muchacho! Nos contaba sobre budismo e hinduismo, y sentía que podíamos entenderle. Nos ayudamos mutuamente. Sin él —ni nosotros— saberlo, nos ayudó muchísimo a entender lo que ahora tal vez estamos estudiando, leyendo e investigando. También le agradecemos a otro amigo: Cristian Cole, un *youtuber*. Él nos inculcó la visión de las redes sociales, la importancia de mostrarnos y de tener una forma de acercarnos a la gente.

Yo digo que todas esas personas, más allá

de vernos como un grupo de rap, querían encontrar un lugar donde habitar, donde ser y donde mostrar lo que eran. Nosotros les dimos un espacio súper idóneo, y es impresionante cómo tanta gente con pensamientos distintos podía confluir. En el parche, por ejemplo, llegábamos a encontrarnos diez o doce personas, y entre ellos podía haber coletos, drogadictos y gente titulada. Era posible ver a un músico, a un rapero e incluso al «loquito de la calle» parchando con nosotros. Ese era el tópico siempre. Nunca hubo la idea de ser un grupo cerrado, exclusivo para raperos, no; éramos una amalgama de un sinfín de ideas, de sonidos.

Creo que a esto deberíamos aspirar como cultura: a crear un espacio que integre otros sonidos, otras ideas, otras formas de pensamiento para que esto fluya, porque siento que estamos un poco atrancados musicalmente ahora que las visiones son muy cerradas.

Yo, por ejemplo, apenas salía del colegio —estudiaba por la tarde—, me iba directamente al parque. Noslen llegaba poco después, y nos quedábamos allí hasta las nueve, o incluso nos pasábamos de largo. A veces, si volvíamos a la casa, era solo para cambiarnos el uniforme y seguir en otro parche con los vales. Podíamos estar hasta las tres o cuatro de la mañana, y el parque y el pueblo solos. Todos durmiendo, y nosotros en el parque rapeando, hablando, discutiendo.

Siento que ese espacio, esa experiencia, tiene una dimensión que aún no hemos logrado comprender del todo. Quizá la veremos algún día reflejada en la gente, porque muchas personas se han retroalimentado de ello. Creo que a esto deberíamos aspirar como cultura: a crear un espacio que integre otros sonidos, otras ideas, otras formas de pensamiento para que esto fluya, porque siento que estamos un poco atrancados musicalmente ahora que las visiones son muy cerradas.

DSS: ¿Cómo fue el proceso para la organización de la primera competencia de rap en Plato?

Peyo: Ese día yo estuve encabezando la organización porque el Zata, Camilo Rodelo, quien está representando ahora mismo a Plato, Magdalena, me insistió. Me dijo: «Mano, vamos a hacer una competencia, vamos a hacerlo así...».

Quizá no entiendan el contexto, pero nosotros, desde hacía muchos años, habíamos intentado organizar competencias. Habíamos reunido a gente que rapeaba porque allá sí había personas que lo hacían. Una vez, Noslen y yo pasamos un día entero sin almorzar. Solo nos cominos un boli en la mañana y fuimos a todos los barrios. A la casa de no sé quién, a aquel que rapeaba. Les decíamos: «Mano, tenemos este proyecto, queremos hacer esta competencia en Plato. Nuestra idea es mostrar esta cultura para que dejen de vernos como unos locos. A nosotros nos dicen "locos", igual que a ti. Entonces queremos que nos dejen de llamar así, que ya nos vean bien». Y nos decían «¿Sí? Bueno, cuenta conmigo». En esa oportunidad convencimos como a diez raperos, supuestamente. Cuando fuimos a hacer la competencia, ¡no llegó ninguno! Recuerdo que coordinábamos entre nosotros, pero no llegábamos ni a cinco.

Total, cuando Zata me dijo eso, yo le respondí: «Nombe, ¡qué competencia en Plato! No salió cuando había raperos; ahora que ya estos tipos están viejos y quemados menos...». Él me insistía: «Vamos a hacerlo, mano. Yo me encargo de llevártelos. Confía en mí, que yo te los llevo. Quiero que tú la organices». Él creía en mí porque yo ya había ido a competencias y sabía organizarlas.

Acepté, y cuando fuimos al parque donde la íbamos a hacer, que se llama La Plateñita,

éramos como siete. Esperamos hasta la noche y le pregunté a Zata, que me dijo: «Mano, la



Foto 3. Integrantes de Gatos Muertos en Plato, Magdalena
Fuente: El Zata (2023).

verdad es que los vales viven allá en Villa Rosa», uno de los barrios que quedan en la periferia de Plato, podría decirse que en lo más marginal en muchos aspectos. Me explicó: «Ellos están allá, y ellos dicen que para bajar acá...», y me nombró a uno que le daba pena porque venía en chancletas y no quería ir al parque. Otro le había contado que la abuela no lo dejaba salir del barrio. Me dijo de todo.

Yo le dije a Zata: «No joda, vamos para allá. Si es el caso, los llamamos con tal de hacer algo, porque no aguanto quedar en blanco otra vez». Nosotros siempre anunciábamos y la gente quedaba en blanco, esperando. Así que fuimos hasta Villa Rosa. Yo digo que esa fue una de las caminadas más interesantes del mundo, porque no me imaginaba lo que iba a encontrar allá. Nunca me había pasado por la mente que en Plato existiera eso.

Cuando llegué allá, estaba toda la gente del barrio reunida en la cancha: había viejos, niños, niñas, todo tipo de personas. Yo me encontré un *revoluto* de gente, y no me imaginaba que ahí estuvieran los raperos. Zata me indicó: «Es ahí», y al acercarme, como me ha pasado varias veces en Plato, creyeron que yo era extranjero o algo así... será porque a veces visto de esa manera. El Zata me dijo: «Bueno, mano, estos son los que rapean», y ahí me señalaron a unos pelaos. Yo, desde mi ego de rapero, pensaba: «¿Esos pelaos son raperos?». Les dije: «Bueno, pongan la pista ahí para que comencemos a calentar la cosa».

Tan pronto esos pelaos empezaron a rapear, yo... yo no quise rapear. Es decir, no me sentí rapero. En ninguna de las competencias de Santa Marta o en otros lugares con otros raperos había experimentado lo mismo. Tuve una sensación extraña porque eran muchos estilos diferentes en un mismo lugar, como un sancocho, combatiendo entre ellos mismos: uno rapeaba más que el otro; otro, que creo que se llamaba El Lobo Solitario, era un pelaíto con una acentuación más marcada y se los llevaba a todos.

Yo decía: «Joda, esto aquí parece que todos son viejos, que estos manes tuvieran profesores». Frente a esos pelaítos en chancletas con los talones curtidos me decía: «Esto yo no lo he visto nunca». Me sentí chiquitito. Entonces me comprometí: «Bueno, vamos a organizarla», e inscribimos como a catorce o quince personas.

No podía creer que estuviera viviendo eso en Plato. Fue una experiencia muy hermosa, y lo bueno es que estaba todo el barrio. Había una viejita ahí que cada vez que escuchaba lo que decían se echaba a reír. Toda esa dinámica me mostró a mí que uno no ha mirado el rap desde la perspectiva correcta. ¿Cómo nació el género? No fue en un estudio, ni de un productor, ni en una academia, ni siquiera en un grupo de raperos; surgió de la misma cultura musical de la gente, de lo que ellos escuchaban: el *jazz*, el *blues*, toda esa música disco que murió en ese tiempo, en el setenta y pico. Es decir, ellos se estaban quedando sin su música, ya no tenían con qué representar lo que vivían en el barrio. Estaban perdiendo un recuerdo, así como cuando uno escucha a Alejo Durán como una música de los viejos, de mis abuelos.

Dice la leyenda —porque es una leyenda, al fin y al cabo— que en Nueva York un día se quedaron sin luz y ellos salieron a la calle. Todos estaban compartiendo, y había algunos

que eran *beatmakers*. Entonces se pusieron a tocar los que tocaban en fiestas, y se generó una dinámica diferente a la de esos espacios, porque en ellos estaba el MC diciendo: «¿Dónde está la gente? ¡Arriba la mano! ¿Dónde están las locas? ¿Dónde está la no sé qué?». Sin embargo, en ese momento estaban en una cancha de baloncesto, con niños, adultos y viejos alrededor, y ellos pusieron su música. Sintieron que eran la única entretención en ese punto; ellos eran los únicos artistas del barrio: los *beatmakers*.

Ahí comenzó el jugueteo de la música del rap; ahí empezó la comunicación del hiphop con la gente. Fue el punto de partida de toda esa influencia de aquí para allá y de allá para acá. No fueron grandes raperos o productores que sobresalieron después, pero no hay que olvidar que la música nace de la gente, y no me refiero ni a uno, ni a dos, ni a tres, sino a muchas personas que colaboran para que se haga la música.

Si nosotros queremos volver a hacer buena música, tenemos que trabajar entre muchas personas; no solo con un productor o un cantante allá que se creen la verga. Claro, son multimillonarios, pero eso es lo único que son. Necesitamos hacer música entre la gente porque nos estamos quedando solos. Nos estamos sintiendo solos todos, y esto va empeorando cada día más.

La música es lo que nos puede salvar realmente porque es la única expresión que puede integrar tantas cosas que tenemos que solucionar: lo emocional, lo espiritual, lo físico... Tratar tantos temas a la vez es muy complejo. Necesitamos una herramienta como la música, y debemos pulirla. Es un trabajo que tenemos entre todos; no de uno, ni entre dos, ni entre un grupito, ni entre Gatos Muertos.

Una vez un amigo me dijo: «Ey, aquellos de aquel lado dicen que son Gatos Muertos, y aquel dice que es Gatos Muertos no sé qué *revenge*. ¿Ellos son Gatos Muertos?». Le pregunté: «¿Tú te sientes parte de Gatos Muertos?», y él, después de pensarlo un rato, contestó que sí. Le aseguré: «Bueno, entonces tú haces parte de nosotros. Todo el que se sienta parte de aquí, lo es. Yo no tengo por qué decir "Este no es, aquel sí", "Sí, porque este tiene", "Aquel no tiene *flow*", "Este sí tiene *flow*", "Este tiene letra" o "Aquel no tiene letra"».

Se trata de buscar una integración musical. Yo no soy un paladín; solo estoy dando esta idea porque la he tenido. Ojalá la podamos llevar adelante, porque la música es cada vez más exclusiva, de plataformas de *streaming*, de gente que tiene dinero, de joyas y de carros, pero no de la gente que está en la calle reciclando, de la que vende tinto, de tu abuela que barre en la calle. Estamos abandonando a esa gente musicalmente, y no solo en ese sentido, para decirlo suave.

DSS: [En esta ocasión fui yo quien puso a reproducir un *beat*]. ¿Qué es el rap para ustedes?

Noslen: Eso no se dice.

Qué es el rap, dirá lo que hice.

Son más ramas que raíces.

Pise donde pise o como lo tonalice,

el rap es muchas mierdas, siempre se contradice,

pero hace parte de todos los países, de toda la gente.

No sé si el rap es una máscara o un puente.

A veces miente; otras veces tiende a ser transparente.

No sé si me pertenece a mí o al oyente.

Es una religión. Para entenderla tiene que ser creyente.

Es algo que no se ve, pero se siente.

La música, el folclor, efecto permanente.

Dos elementos: alma, cuerpo. Es suficiente.

No sabe cuántos ingredientes componen este plato autóctono.

No viene de otro continente.

El rap es para el chirrete,

dice estilo en el filo del machete.

Tengo plata en mis aretes.

A veces parece no poco conveniente.

Hay gente que sopla para reafirmarse.

Hay veces que la gente fuma para encontrarse

y el rap te hace unirte con tu parce.

Te lleva al éxito o te lleva a la cárcel. Una de las dos.

Peyo: Una de las dos,
estamos haciendo sonido.

Vivo con sonido muerto.

Mi pueblo no solo es un puerto.

Sin embargo, si el rap llegó a mi pueblo porque quería conocernos todos,

su sonido ya estaba en yerto. Era un desierto.

Nosotros estamos haciendo florecer donde antes solo había pavimento.

Fuimos criados por nuestras madres.

Mi teoría es que no necesitábamos padre.

Todavía no lo he comprobado.

Sin embargo, tengo que hacerlo antes de regar mi sangre por toda la costa.

Esta es nuestra y no hay otra.

Te hablo de la vida y de la tierra.

Son capas, conchas, son costras.

Estamos levantándotelas pa que tú sientas

cómo es que la rima que está más corroncha

es la más pulida y es la de nosotros,

y es la de nosotros,

y es la de nosotros...

Noslen: Y es la de nosotros.
Si no es esta vida, es otra.

Si no hay estilo, se compara. Te lo voy a mostrar.

Lo que hay más *makia* en la costa,

lo que es ser exitoso con todo el mundo en la contra.

Puras letras corronchas, me *escacareo* la herida y parece concha.

Son las letras que brotan.

Le tienen más temor al casquillo de la bala o al ruido de la bota.

El trauma que crece al ritmo de las tropas.

Estamos haciendo coplas para darle a nuestra vida una voz propia.

¿Qué es el rap? Originalidad, no copia.

Hay mucha gente que poco asocia y que poco entiende.

En el cuerpo se separan los egos y el corazón; por eso la gente se divorcia.

Lo que he construido con el rap ha adquirido una sacralidad no solamente por lo que he hecho, sino también por cómo percibo.

DSS: ¿Qué aportes ha hecho el rap en sus vidas, en sus procesos de construcción de identidad?

Peyo: Yo creo que uno de los elementos más importantes es la relación que uno tiene con la gente. Por ejemplo, para personas que hemos sido muy solitarias, como yo, el rap ayuda muchísimo, sobre todo a darse a conocer, que para mí era muy difícil. A través de la música me resultó más sencillo. Esto te ayuda, pero también es una limitante porque la sociedad solo empieza a verte como el «rapero». De igual forma, este género permite manejar muchas tensiones. Yo me distiendo mucho cuando rapeo porque saco las cosas que llevo.

Noslen: Yo también lo veo como un puente, como esa ventana que uno utiliza para mostrarse, para expresarse. Sin embargo, al mismo tiempo lo considero bastante sagrado, sobre todo por lo que yo, como persona, he hecho con él. Uno siempre está conectado al género, pero es importante asimismo lo que uno hace individualmente con esta música. Lo que he construido con el rap ha adquirido una sacralidad no solamente por lo que he hecho, sino también por cómo percibo.

Para mí, el rap es el puente donde inició todo. Si soy estudiante de antropología ahora, es gracias a la música. Este arte me abrió muchas ventanas y me permitió entender: «Mira, hay otros tipos de conocimiento, hay otras expresiones, hay otros medios para conocer». Es el punto de partida, no de todo lo que vivo ahora, pero sí de muchos procesos que tengo.

Por el rap conocí a otros cantantes. No había escuchado la milonga, por ejemplo. También comencé a acercarme a la literatura y a la lectura por medio del género. Por eso digo que es el lugar en el que se cimentaron muchas de mis búsquedas actuales, incluso la de ahora como estudiante. El rap ya no es algo que utilizo como un objeto para hacer algo. No, ya es más que una herramienta. Todo se vuelve como algo que tú encarnas.

Incluso, a estas alturas del partido, mis formas de expresarme van más allá del rap, aunque ese género sigue siendo el medio al que recurro con mayor frecuencia, de modo que no ha perdido la importancia. Así como le ocurrió a Peyo, si bien yo quería dedicarme a otro tipo de música, el rap fue el que más se acopló a mi manera de manifestarme. También percibo que muchas personas, jóvenes que lo hacen, lo deben sentir así: gente que no sabe cantar salsa, pero dice cosas rapeando que no cualquier cantante diría. Son otras vías de producir música y de crear conocimiento.

Por eso siento que el rap sigue siendo muy importante en nuestras vidas. A pesar de que hemos aprendido otras cosas, distintas expresiones en la música o el arte (yo también me dedico a escribir poesía), ese género se mantiene como el punto central, lo que más se acopla a mi forma de ser y de decir las cosas.

***

Luego de las reflexiones de Peyo y Noslen, puse a reproducir una lista de rap colombiano mientras resonaba en mi cabeza el concepto «rap de pueblo». Más que un género musical, es una práctica social y cultural compleja que sirve como un espacio vital para que la juventud construya identidades políticas, desafíe las estructuras de poder y genere nuevas formas de participación ciudadana. Percibido por sus exponentes como un «puente» o «ventana» para la autoexpresión y el descubrimiento de otros modos de conocer y ver el mundo, el rap influencia, incluso, procesos educativos y acercamientos a otras disciplinas como la literatura y la antropología.

Gatos Muertos ejemplifica cómo el hiphop fomenta la integración y la creación de comunidades inclusivas en entornos donde las expresiones artísticas alternativas son a menudo infravaloradas o incomprendidas. Este *crew* no solo fue un espacio para las batallas; también se convirtió en un punto de encuentro para músicos, estudiantes y «gente de la calle», que hallaron en él un lugar para habitar, ser y mostrar sus identidades, compartiendo visiones y apoyándose mutuamente.

Existe una dicotomía en la evolución del rap entre su origen popular y contestatario y la influencia de la industria musical actual. Mientras el rap de pueblo, influenciado por artistas como Canserbero y Los Aldeanos, tiende a un estilo de «conciencia», que aborda temas sociales y culturales más allá del individualismo, la música comercial, incluyendo gran parte del rap, el trap y el reguetón que se producen hoy en día, se enfoca en la venta y la inmediatez, perdiendo profundidad y conexión con lo popular. Esta mercantilización amenaza la capacidad del rap de ser una herramienta integradora y transformadora para la sociedad.

Bibliografía

Briceño, D. (2018). Pacto con la rima: Un acercamiento a las subjetividades políticas de jóvenes líderes raperos que participan en procesos organizativos locales vinculados al hip-hop en Bogotá. *Revista de Ciencias Sociales, 161*, 13-23. https://www.redalyc.org/journal/153/15357169003/html/

El B. (2010). Viva Cuba Libre [Canción]. En *Viva Cuba Libre, Vol. 1*. Revolution Music.

Garcés, Á. (2011). Culturas juveniles en tono de mujer: Hip hop en Medellín (Colombia). *Revista de Estudios Sociales, 1*(39), 42-54. https://doi.org/10.7440/res39.2011.04

Mora, A. (2021). Escribir, componer, improvisar: Prácticas creativas desde la perspectiva de jóvenes raperos de La Plata. *Latin American Music Review, 42*(1), 1-29. https://doi.org/10.7560/LAMR42101

El Caribe suena en un picó: memoria, fiesta y resistencia en Cartagena[21]

Fabio Silva Vallejo[22]



En Cartagena, la historia no solo se escribe en las murallas o en los archivos coloniales; también se baila, se escucha, se goza y se pelea simbólicamente en las esquinas de los barrios, bajo el estruendo de un picó. En esta entrevista, conversamos con uno de los autores de ¿Dónde hay música africana?, un libro que recoge la vibrante historia del Festival Internacional de Música del Caribe y la cultura picotera que, durante décadas, les puso banda sonora a los sectores populares de la ciudad.

Entre anécdotas, viajes a África en busca de «exclusivos» y resistencias musicales nacidas en los muelles, este diálogo nos lleva a pensar la música no solo como entretenimiento, sino como forma de construir identidad, disputar poder y resistir al olvido. Porque allí donde suena un picó hay memoria viva del Caribe. En la *Revista Oraloteca* creemos que escuchar es una forma de cuidar, de entender y de transformar. Las voces que recorren este libro y esta entrevista nos recuerdan que el

21. Entrevista al profesor Ricardo Chica Geliz, autor junto con Adrián Fajardo Martínez del libro *¿Dónde hay música africana? Cultura picotera y Festival Internacional de Música del Caribe en Cartagena*, publicado por la editorial de la Universidad de Cartagena.
22. Profesor de Antropología y director del Grupo Oraloteca, Universidad del Magdalena.

Caribe no es solo una región: es una vibración compartida, un modo de ser, una memoria que se baila, se reinventa y se defiende.

El testimonio de quienes vivieron y construyeron la cultura picotera —con sus piconemas, sus viajes, sus fiestas y sus disputas simbólicas— es una invitación a mirar con otros ojos (y oídos) eso que muchas veces se desprecia o se calla desde los centros del poder. En estos tiempos de ruido acelerado y olvidos impuestos, el acto de volver a escuchar estas historias es también un acto político.

Que esta entrevista resuene en quienes no conocieron el festival, y que motive a quienes lo vivieron a seguir contando. Porque, mientras haya quien escuche, la memoria del Caribe seguirá sonando.

Fabio Silva Vallejo: ¿Cómo nació la idea de este libro?

Ricardo Chica Geliz: Nací en Cartagena, en 1967, y digamos que la banda sonora de mi infancia era la música de los picós y también la radio que estaba en la cocina de mi casa en el barrio El Bosque y la de la cocina de mi abuela en el barrio La Quinta. Muy bravo este barrio de mi abuela: siempre había música puesta en la sala y en la terraza. Incluso tenía un primo, el primo Dewin, que en los mediados de los setenta era administrador del picó El Gran Tony. Yo me quedaba en la puerta de las casetas y escuchaba la música que ponía Dewin.

> Una cosa era escuchar el disco, pero otra era ver a los artistas en vivo, sobre todo porque uno siempre ha imaginado que África y el Caribe están lejos.

Desde entonces percibí que la gente hacía un esfuerzo por gozar la música africana, por bailar, por vestirse como aparecían los artistas en las carátulas de los discos, por tratar de adoptar las voces musicales de aquellos exponentes africanos. Con el tiempo, en 1982, llegó el Festival Internacional de Música del Caribe, y en ese momento sentí una sorpresa tremenda al darme cuenta de que se concretaba, se materializaba esa música picotera con la presencia de los artistas. Ya no era un tema de imaginarse uno cómo eran los grupos y artistas, o el lugar o la geografía de donde venía esa música; ya no era un tema solo de quedarse con la información que daban los corresponsales picoteros y los marineros que traían esa música al puerto.

El festival era más que eso, porque los periodistas publicaban en la prensa las entrevistas y las noticias de aquellos artistas antillanos y africanos. Era información de primera mano, que de alguna forma ya conocíamos porque ya estábamos familiarizados con la música gracias a los picós. Una cosa era escuchar el disco, pero otra era ver a los artistas en vivo, sobre todo porque uno siempre ha imaginado que África y el Caribe están lejos. Yo creo que la experiencia cultural del festival de música consistió en eso, en confirmar que Cartagena es Caribe y no es hispana y el Caribe lo absorbe todo.

FSV: ¿Qué les movió a contar esta historia de música, memoria y resistencia?

RCG: Hacia el 2009 a mí me movió escribir mis propios recuerdos de aquella experiencia personal, y fue cuando propuse hablar del término «cultura picotera» para englobar una cantidad de prácticas de la vida cotidiana en una sensibilidad colectiva y caribeña. Hice una pequeña investigación, y en 2013 publiqué en la revista académica *Nova et Veteras* un artículo sobre el tema. En ese momento fue cuando entró Adrián Fajardo, egresado de la carrera de Comunicación Social de la Universidad de Cartagena. Yo fui su profe.

Adrián tomó de referencia mi artículo para elaborar una tesis sobre el mismo tema. De tal manera que lo acompañé a hacer varias entrevistas a gente que él conocía toda vez que trabajaba en la OMR (Organización Mundial Rey de Rocha). Esa era una tremenda ventaja porque el acceso a las fuentes orales se facilitaba mucho.

Una vez entrevistamos a Humberto Castillo, quizás el corresponsal picotero más relevante de los años setenta, ochenta y noventa en Cartagena. «Corresponsal picotero» es una categoría práctica del argot de esa cultura y consiste en un comerciante de discos que

viaja a los lugares donde estos se producen. Así que esa tarde Humberto nos mostró unos pasaportes viejos con sellos de los países donde había estado buscando música: Zaire, Congo, Angola, Sudáfrica, entre otros.

También había sellos de varios países de las Antillas menores y, por supuesto, París y Londres, residencias de varios sellos discográficos. Esa tarde nos contó cómo se había perdido en la maraña de las líneas del metro de Londres junto con el Flaco Ortiz, quien era un picotero de Cartagena. Este último cayó en estado de desesperación, y fue cuando Humberto lo tranquilizó con esta expresión: «No te preocupes. Al primer negro que vea le pregunto "¿Dónde hay música africana?"».

Dijo Humberto que no pasó mucho tiempo, al pie de la entrada de la estación, cuando por señas y con su escaso inglés le preguntó a un hombre negro al respecto, y este dibujó un croquis en un papel. A un par de cuadras encontraron un edificio de varias plantas llenas de discos. Los dos visitantes se dieron gusto y de allí trajeron varios *long plays* con canciones que se convirtieron en éxitos picoteros.

Por otra parte, hablas de memoria y resistencia. Respecto de la primera, percibo que se ha mantenido en una generación concreta y, ahora que casi estamos en los 60 años de edad, veo una transferencia insuficiente de ese conocimiento a la juventud. De hecho, el último festival se hizo en 1996, es decir, hace ya casi dos generaciones, cuando el mundo era muy distinto.

Nada más hay que mirar los cambios en la industria de la música, y salta la diferencia generacional de público y artistas. Llegó internet y lo cambió todo; en especial, se reconfiguraron el gusto, la moda, las prácticas culturales y cotidianas. En los años que duró el festival, yo recuerdo que el hecho de ser del Caribe nos unía a todos. Yo creo que era un sentimiento inédito en una ciudad tan racista como Cartagena, donde la geografía del sistema socio-racial es tan evidente.

FSV: ¿Cuál considera que ha sido el mayor aporte de la cultura picotera a la identidad cartagenera?

RCG: La cultura picotera es como un pegante social que, cuando llegó el festival de música, se extendió a toda Cartagena. Había que ver todas las noches, durante cinco días, la plaza de toros con doce o quince mil personas, además de todas las actividades conexas, que eran iniciativas de la propia gente y que tenían que ver con coleccionistas de música, con la competencia entre los picos, la muestra culinaria y las manifestaciones literarias, académicas e intelectuales. El periodismo cultural de la época es muy diciente sobre todo eso.

El tema de la resistencia también es clave, pues la visión hispanófila ha ocupado las narrativas de prensa, académica, educativa y cultural del siglo XIX en Cartagena. Tal perspectiva ha invisibilizado por mucho tiempo la pluralidad que caracteriza al Caribe en virtud de la red de diásporas étnicas y culturales que nos conforman. Sin embargo, siempre se ha manifestado cierta rebeldía por debajo de la mesa. En ese sentido, es muy relevante, por ejemplo, reconocer que la música del Caribe y la del África llegaron a Cartagena gracias al contrabando.

Desde los años sesenta, a la música que hoy se le conoce como champeta le llamaban «música de Bocachica» o «bocachiqueros». Cabe recordar que, en la isla de Tierra Bomba, del pueblo de Bocachica, que es donde quedan varios fuertes militares muy antiguos, la actividad del contrabando se ha practicado desde La Colonia. Así llegaron los «bocachiqueros», llevados por el gusto musical de los marineros, los comerciantes, los pilotos y los mercaderes, en su mayoría de Cartagena, pero también provenientes de todas las islas del Caribe.

> El picó es un aparato musical callejero. Desde el punto de vista económico, es un negocio donde la gente pagar por entrar y estar en la fiesta.

Yo recuerdo, por ejemplo, que en mi infancia conocí a familias de marineros que vivían en el barrio El Bosque, procedentes de la isla de San Andrés, Panamá, Curazao, Haití y Ja-

maica. Ellos ponían toda esa música bacana en sus casas. Por eso también decimos en el libro que la cultura picotera es una forma de comunicación Sur-Sur, basada en una diferencia y una resistencia frente a las manifestaciones culturales que vienen del centro, ya sea Bogotá y la sensibilidad andina, o la visión hispanófila de cierta clase letrada en Cartagena.

FSV: Para quienes no conocen mucho del tema: ¿qué es un picó y por qué es tan importante en la vida popular de Cartagena?

RCG: El picó es un aparato musical callejero. Desde el punto de vista económico, es un negocio donde la gente pagar por entrar y estar en la fiesta. En lo tecnológico, ha habido muchos cambios, a tal punto que hoy son verdaderas máquinas del espectáculo visual, sonoro y de *performance* con bailes y artistas. En lo estético, hay una puesta en escena de fiesta colectiva donde la música afrocaribeña y sus cambios a lo largo de la historia han marcado la banda sonora de la vida de las distintas generaciones de público.

FSV: ¿Cómo una fiesta con picó puede contar tanto sobre quiénes somos en el Caribe?

RCG: Yo digo que es por la pluralidad de manifestaciones y sus cambios, que se absorben en la cultura picotera. Se trata, por ejemplo, de una cultura que siempre ha sido «penecentrista»; sin embargo, hoy por hoy las expresiones estéticas y performáticas de la comunidad diversa aparecen cada vez tanto en el público como en la escena picotera.

FSV: ¿Por qué creen que esta cultura ha sido tan marginada por las élites?

RCG: Por la dinámica del sistema socio-racial en Cartagena. Es geografía: el negro o la familia negra que viven en los barrios de estrato seis o cinco resultan una rareza, y esa clase de distribución espacial también conlleva prácticas cotidianas y culturales que, fíjate, se relacionan con la actuación de los sujetos de cada grupo socioeconómico. De tal manera, si bien la champeta se oye y se baila en todas las clases sociales, una cosa son las canciones de ese género que se escuchan en una fiesta de un hotel cinco estrellas, que pueden llevar a un artista bien pegao, internacional, como Kevin Flórez; y otra cosa muy distinta es que el mismo Kevin se presente en el escenario del picó El Imperio, en un barrio de Cartagena.

La marginación, por lo tanto, tiene que ver con el «juntos, pero no revueltos». En las múltiples formas de convocar público que tiene la cultura picotera inciden varios factores: los socioeconómicos, los étnico-raciales, los comerciales y tecnológicos, y por supuesto las negociaciones cotidianas que las personas llevamos en el sistema socio-racial.

FSV: ¿Por qué desapareció el festival? ¿Qué se perdió con su final?

RCG: Responder esta pregunta no es tan fácil. Hay mucha discusión, treinta años después, sobre las razones de la suspensión del festival. Un episodio con repercusiones legales que, parece, no se han resuelto aún. Digamos que este problema está ubicado en el plano contractual e institucional, donde el sector público y el privado no se ponen de acuerdo, lo que debilitó mucho la capacidad de gestión y se reflejó en una falta de iniciativa para continuar con el evento.

Sin embargo, también hay que tener en cuenta que a mediados de los años noventa se dio un cambio generacional en el público que los organizadores del festival no vieron venir tan claramente. El gusto y la oferta musical también se transformaron, la industria musical sufrió el impacto de los avances tecnológicos y nacieron muchas empresas mientras otras disqueras quebraban. Por lo tanto, hubo mucha inestabilidad en el negocio, a la vez que crecía mucho el número de artistas y sus propuestas artísticas.

Recuerdo bien que Cartagena también estaba viviendo cambios urbanos importantes con el surgimiento de nuevos barrios y universidades, la llegada de algunas modas y el despliegue del mismo festival de música. Todas estas condiciones habían generado un sentimiento de optimismo que se mantuvo desde los años setenta, pero en los noventa se dio la privatización del puerto, lo que hizo hace tremenda mella en la vida de muelle y todo el universo de prácticas que había allí; entre ellas, la circulación de música. Lo mismo ocurrió con muchas empresas del Estado que eran importantes para el empleo en la ciudad. Por lo tanto, el optimismo colectivo empezó a desaparecer poco a poco.

Igualmente, las sensibilidades estéticas cambiaron. Recuerdo que en el festival se llegaron a programar grupos de *rock* en


Lanzamiento del libro
¿Dónde hay música africana?
Cultura Picotera y Festival Internacional de Música del Caribe.
de los autores: Ricardo Chica y Adrián Fajardo
Ricardo Chica Geliz
Adrián Fajardo Martínez
¿DÓNDE HAY MÚSICA AFRICANA?
Cultura picotera y Festival Internacional de Música del Caribe en Cartagena
Moderan:
Teresa Asprilla y JJ Carbonell.
Viernes
29 de noviembre
10:00 a.m. - 12:00 m.
Universidad de Cartagena
Claustro de San Agustín
Salón 224
Universidad de Cartagena
Facultad de Ciencias Sociales y Educación
@cienciassociales.udec

español que proponían una sensibilidad del desencanto. Yo creo que en el Caribe se puede vivir sin esperanza, pero no sin alegría, y sospecho que la desaparición del festival tiene que ver con eso.

FSV: El libro habla mucho de memoria y apropiación. ¿Cómo aprendió la gente a sentir como suya una música que venía de tan lejos?

RCG: Es que esa música nunca ha estado lejos; solo ha sido invisibilizada junto con su público. Desde inicios de los años sesenta, solo se programaba en los picós, y su acceso solo fue posible gracias al contrabando. Por eso te decía que inicialmente a esa música la conocían como de «bocachiqueros», porque había que ir hasta la isla de Tierra Bomba si querías comprar esos discos que, desde fines de los setenta, se prensaban de manera ilegal o se pirateaban en Cartagena para venderse entre su público. De tal manera que esta música y su consumo o apropiación contribuyeron a formar la cultura picotera. Lo que la gente aprendió fue un estilo de ser caribeño o caribeña. Se actualizó el gusto del *swing*, del vacile.

FSV: ¿Qué papel cumplieron los barrios, los muelles y los picoteros en ese proceso?

RCG: El papel de esos tres elementos se entiende según la experiencia de la vida de muelle, es decir, un escenario donde convergen barrio y puerto en el intercambio de personas, mercancías, ideas, servicios... de todo. Este escenario no llegó a desaparecer del todo con la privatización de los puertos, pero sí se vio impactado en la medida en que el acceso de las personas se hizo más difícil.

FSV: ¿Qué nos enseñan estas historias sobre cómo se construye la identidad en el Caribe?

RCG: Nos enseñan que el Caribe es pluralidad en el sentido más amplio, aunque esta diversidad siempre ha sido negada desde cuando los europeos «mundializaron» el mundo. A mi modo de ver, en la histórica rivalidad entre Cartagena y Bogotá, esta última impuso su hegemonía política y cultural desde mediados del siglo XIX y eso repercutió en un proceso de «descaribeñización». Nos invocan a través de los estereotipos y caricaturas, cuando la identidad Caribe es un pensamiento del mundo moderno desde el cual se interroga a la humanidad entera. Allá en la montaña no entienden eso, o no quieren reconocerlo, más bien.

FSV: ¿Cómo ha cambiado la cultura picotera en estos tiempos de redes sociales y plataformas digitales?

RCG: La cultura picotera tiene agentes culturales que promueven más el negocio del espectáculo que el arte musical, y todo gira alrededor de la autocelebración, sin mayor profundidad. Creo que este fenómeno se está dando en todo el mundo, en un contexto donde se desmonta el Estado social de derecho, acaece el colapso ecosocial y la economía digital se impone mediante la inteligencia artificial.

FSV: ¿Creen que hoy sería posible recuperar el espíritu del Festival de Música del Caribe?

RCG: Sí. A pesar de la respuesta anterior, lo veo posible porque, de todas formas, las nuevas generaciones de público tienen sed de saber y de provocar un cambio.

FSV: ¿Qué les diría a las nuevas generaciones que quizá no han vivido esa época dorada de la champeta y los picós?

RCG: Que vale la pena que tengan la iniciativa de hacer su versión del festival, porque se trata de una manera de interrogar el mundo, no de escapar de él. Es que sin el Caribe no llega la modernidad a este país y, sin la gesta de independencia de Cartagena en 1811, no existiría la República de Colombia.

FSV: ¿Hubo algún testimonio o historia que los conmoviera especialmente durante la investigación?

RCG: El testimonio de Humberto Castillo.

FSV: Si tuvieran que elegir una canción que represente el alma de este libro, ¿cuál sería?

RCG: «Colombia Caribe», del maestro Francisco Zumaqué.

FSV: ¿Qué esperan que le deje este libro a quien lo lea, ya sea en Cartagena, en Palenque o en cualquier otro rincón del Caribe?

RCG: Que amplíen el recuerdo, que escriban otros libros.

FSV: Gracias.

La tuna afrouresana: un baile cantao que se resiste a desaparecer

Nicolás Marchena Díaz

En el vasto y diverso paisaje cultural del Caribe colombiano, la tuna afrouresana emerge como una manifestación única de los bailes cantaos. Esta tradición musical y dancística, profundamente enraizada en el palenque de San José de Uré, representa un testimonio vivo de la resistencia y la continuidad cultural de los afrodescendientes.

La información que presento en este ensayo proviene de mi vivencia directa en el territorio, conviviendo con las maestras ancestrales, el semillero de niñas, niños y adolescentes de la tuna, nutrida además con mi experiencia como pasante en el colegio etnoeducativo de Uré. A esta interacción se suma una exhaustiva revisión documental que da cuenta de la relevancia histórica y cultural de este baile.

Mi propósito principal es mostrar cómo la tuna, a pesar de los embates del tiempo, las transformaciones sociales y el desinterés generacional, se mantiene como un fósil viviente de un tipo de baile cantao que conserva características distintivas de épocas remotas. Frente a otras expresiones de bailes cantaos en el Caribe colombiano, como el bullerengue o la tambora, la tuna ha evolucionado de manera mínima. Los patrones rítmicos del tambor, las formas melódicas de los versos y la estructura de los aires permanecen casi intactos, manteniendo un vínculo inquebrantable con su pasado cimarrón.

Un recorrido histórico: orígenes y desarrollo de la tuna

El origen de la tuna está estrechamente relacionado con la historia del palenque de Uré, fundado como un espacio de resistencia por esclavizados africanos que lograron huir de las plantaciones y minas coloniales. Este lugar, ubicado en las profundidades de la selva cordobesa, se convirtió en un refugio donde se preservaron prácticas culturales, espirituales y sociales traídas de África. Entre estas expresiones se destaca la música como un elemento central para la cohesión y la memoria colectiva (Castro y Londoño, 2012).



Foto 1. Tuna afrouresana (2020).

Muchas de las melodías y letras de la tuna tengan similitudes con otros bailes cantaos del Caribe, evidenciando una herencia común y una circulación cultural que trascendió las barreras territoriales.

La llegada de las bogas, afrodescendientes que trabajaban como transportadores fluviales, fue un factor crucial en la consolidación de la tuna. Estos «anfibios culturales», como los llama Montoya (2009), trajeron consigo ritmos, versos y danzas que enriquecieron el repertorio musical del palenque. De ahí que muchas de las melodías y letras de la tuna tengan similitudes con otros bailes cantaos del Caribe, evidenciando una herencia común y una circulación cultural que trascendió las barreras territoriales.

Sin embargo, a diferencia de otras expresiones que se adaptaron y evolucionaron al ritmo de las transformaciones sociales, la tuna mantuvo su carácter funcional y ritual. Sus golpes de tambor y versos no buscan encajar en circuitos comerciales o de espectáculo, sino servir como un medio de expresión colectiva y una herramienta para narrar historias, rendir homenaje a los ancestros y fortalecer los lazos comunitarios.

Anatomía de la tuna: rimas, música y baile

En la tradición afrouresana, las composi-ciones musicales que conforman la tuna no se llaman canciones, sino «aires». Cada uno de ellos representa una tonada distinta y está profundamente arraigado en la memoria oral y colectiva de la comunidad. La expresión «coger un aire» en lugar de «cantar» refleja el carácter intuitivo y espontáneo de esta práctica musical. Además, al finalizar estas piezas, es habitual que los participantes griten «bollo», marcando un punto culminante y una pausa en la interpretación. Este detalle evidencia la conexión intrínseca entre la tradición oral y la estructura musical en la tuna.

Los aires son conocidos por fragmentos de sus letras que se utilizan como títulos, reforzando su carácter narrativo y su origen en la tradición oral. Su contenido lírico está notablemente influido por la herencia del romancero español, que en el Caribe colombiano evolucionó hacia formas de narración épica y cotidiana propias de los bailes cantaos. Los versos suelen describir historias locales, situaciones cotidianas o leyendas, manteniendo viva la memoria histórica y cultural de Uré.

Dentro de la tuna, el juego de la piquería entre cantadores ocupa un lugar especial. Este duelo lírico, que incluye versos improvisados y rimas consonantes, resalta la destreza del repentismo como una habilidad valiosa. Las estrofas generalmente constan de cuatro versos octosílabos, con una estructura que privilegia la consonancia entre las terminaciones, aunque las maestras explican que la medida puede ajustarse para mantener la rítmica. Este nivel de improvisación y creatividad convierte a la tuna en un espacio de expresión y comunicación dinámica.

La tuna no solo es música; es un baile cantao que incorpora gestualidad y movimientos corporales únicos. Su estilo dancístico, como lo explican las maestras, incluye dos formas principales: el «tropezao», que alterna pasos hacia adelante y hacia atrás, y el «paseaíto», que es más fluido y similar a la cumbia. Estas formas de baile reflejan las raíces bantúes del patrimonio afrouresano, como lo señala Negrete (1981), quien compara estos movimientos con otros bailes afrocaribeños.



Foto 2. Ensayo del semillero de la tuna afrouresana (2023).

Además, la tuna integra una dimensión teatral en sus presentaciones, donde los movimientos corporales interactúan con las letras de los aires. Por ejemplo, en «La cucaracha», los bailarines simulan movimientos abruptos, como si dicho insecto caminara por su cuerpo. Aires como «La tortuga», «La langosta» y «El cangrejo» también se destacan por su capacidad de representar comportamientos animales a través de gestos y posturas específicas, reforzando el carácter lúdico y simbólico de la tuna. Guzmán (2020) describe cómo estas interpretaciones, además de ser entretenidas, actúan como una herramienta para preservar y transmitir los valores culturales de la comunidad.

Según la profesora María Yovadis Londoño, los aires de tuna se clasifican en cuatro categorías: chandé, berroche, tuna y bullerengue. El primero es un ritmo rápido utilizado para convocar a la comunidad, mientras que el segundo es más cadencioso y apropiado para el baile y la improvisación. Por otro lado, el bullerengue en la tuna tiene una función espiritual, como se observa en el aire «Los angelitos», que se cantaba en velorios de

infantes. Finalmente, las tunas, como «Lile», se destacan por sus modulaciones vocales melismáticas, que representan la esencia ancestral de la herencia afrouresana.

> La avanzada edad de muchas de ellas, combinada con la falta de interés de algunos sectores de la comunidad, pone en riesgo la continuidad de la tuna.

La organología de la tuna se compone principalmente de dos membranófonos conocidos como el tambor «tundé» (hoy día un llamador) y la caja «boya» (bacinilla de peltre). El tundé, construido de manera tradicional con madera, bejuco y cuero de chivo, lleva el ritmo principal y permite repiques espontáneos. Por su parte, la boya, representada en la actualidad por una caja vallenata, mantiene un ostinato que aporta estabilidad rítmica. Como elemento complementario, las palmas desempeñan un papel fundamental, añadiendo un contraste sonoro que refuerza el carácter colectivo del baile cantao (Montoya, 2009).

Protagonistas de la tuna: guardianas de la memoria

Las maestras ancestrales son las verdaderas guardianas de la tuna. Estas mujeres, muchas de ellas en sus años dorados, han dedicado sus vidas a preservar y transmitir esta tradición. Figuras como Otilia Roche, Catalina Roche y Ana Eloísa Sabino son ejemplos de resiliencia y compromiso con la memoria cultural afrouresana. Cada una de ellas aporta su propia personalidad y estilo a la tuna, desde la improvisación de versos hasta el liderazgo en el baile y la enseñanza.



Foto 3. Maestras ancestrales de la tuna con el semillero Músicas Tradicionales y Cultura Popular (2023)

Sin embargo, las maestras enfrentan numerosos desafíos. La avanzada edad de muchas de ellas, combinada con la falta de interés de algunos sectores de la comunidad, pone en riesgo la continuidad de la tuna. A pesar de ello, estas mujeres siguen participando activamente en eventos culturales, ensayos y sesiones de enseñanza, demostrando una fuerza y una vitalidad que inspiran a las nuevas generaciones.

Transmisión del conocimiento: entre la tradición y la modernidad

La transmisión de la tuna ha sido tradicionalmente oral y experiencial. En el pasado, los niños y las niñas crecían rodeados por los sonidos y los movimientos de esta expresión ancestral, absorbiendo de manera natural las melodías, los ritmos y las letras de los aires. Este aprendizaje por inmersión, como describe Green (2002) en su estudio sobre la educación musical informal, permite que las habilidades musicales se desarrollen de manera orgánica y contextual.

Hoy en día, las dinámicas de transmisión han cambiado. La urbanización, la influencia de las tecnologías y la globalización cultural

han reducido la exposición cotidiana a la tuna. Ante este escenario, las maestras han adaptado sus métodos, incorporando sesiones formales de enseñanza en la escuela y desarrollando estrategias didácticas para captar el interés de niños, niñas y jóvenes. A pesar de estas innovaciones, la esencia de la tuna sigue siendo la misma: una práctica que se aprende haciendo, observando y participando.

Contexto social: la tuna como resistencia cultural

La tuna no puede entenderse fuera del contexto social y político de San José de Uré. Este municipio, marcado por la violencia del conflicto armado y la marginalización histórica, ha encontrado en la música y la cultura una forma de resistencia y resiliencia. Como señala Bravo (2021), la espiritualidad y las prácticas ancestrales han sido pilares fundamentales para la supervivencia y el fortalecimiento de la identidad afrouresana. La tuna, con su capacidad para unir a la comunidad y preservar la memoria colectiva, desempeña un papel crucial en este proceso.

Además, la tuna refleja las tensiones y las dinámicas de la sociedad contemporánea de Uré. Por un lado, es un símbolo de orgullo y pertenencia para quienes buscan mantener viva la herencia cimarrona. Por otro, enfrenta el desafío de mantenerse relevante en un mundo donde las influencias externas y las demandas económicas a menudo eclipsan las tradiciones locales.

Un legado que persiste

A pesar de los desafíos, la tuna afrouresana continúa siendo un testimonio vivo de la riqueza cultural del Caribe colombiano. Gracias al esfuerzo de las maestras ancestrales, la nueva generación de tuneras y tuneros, y los procesos etnoeducativos, esta tradición sigue resonando en los tambores, las voces y los corazones de San José de Uré.

Como reflexiona Bravo (2021), la fe y la espiritualidad han sido aliadas inquebrantables en la lucha por preservar el patrimonio cultural de Uré. Mientras existan afrouresanos comprometidos con su legado, la tuna seguirá siendo una fuente de identidad, orgullo y resistencia. Este artículo, como el trabajo etnográfico que lo precede, es una invitación a valorar, proteger y celebrar este baile cantao que, como un fósil viviente, se resiste a desaparecer.

Es un símbolo de orgullo y pertenencia para quienes buscan mantener viva la herencia cimarrona. Por otro, enfrenta el desafío de mantenerse relevante en un mundo donde las influencias externas y las demandas económicas a menudo eclipsan las tradiciones locales.



Foto 4. Presentación de la tuna en la escuela

Alfareros de Paz y Cultura: la historia de una fundación nacida del compromiso social

Gustavo Lindarte Sierra[23]

Rina del Carmen Pupo Acosta es una jueza de circuito especializada en derecho procesal, con una trayectoria en la rama judicial desde 2009. Además de su carrera jurídica, es fundadora y líder de la Fundación Alfareros de Paz y Cultura en El Carmen de Bolívar, un proyecto social y cultural que utiliza la música tradicional como herramienta de transformación para niños y niñas de barrios vulnerables. Fue gaitera durante su época universitaria y hoy combina su vocación profesional con una fuerte labor comunitaria, gestionando recursos y liderando actividades educativas y artísticas orientadas a la niñez, especialmente en temas de paz, cultura y restitución de derechos.

Rina: Mi nombre es Rina del Carmen Pupo Acosta. Estudié derecho y me especialicé en derecho procesal. Entré a la rama judicial en el año 2009 y desde entonces he hecho

23. Estudiante de Antropología, Universidad del Magdalena. Semillerista del grupo de investigación ORALOTECA. Músico tradicional de gaitas y tambores.

un tránsito por diferentes cargos hasta el actual como juez de circuito, que he ejercido por aproximadamente tres años. También me he desempeñado como juez promiscuo municipal.

Ahora mismo trabajo en la parte de tierras, y cuento con experiencia en familia y penal. Mi labor actual tiene un componente más social porque trabajamos con el campesinado en asuntos de restitución de tierras, que involucran a todas estas personas que vivieron el conflicto armado. En este trayecto de vida he desarrollado esta clase de actividades con la comunidad porque eso hace parte de mí y me gusta.



Desde el año 2008, aproximadamente, empecé a hacer actividades de diciembre, con regalos para los niños. Un día, una amiga que iba pasando por El Carmen y me visitó me dijo: «No, haz un trabajo un poco más social porque en diciembre los regalos se parten, se dañan o a los niños no les gustan». Entonces comencé a pensar en iniciativas de ese tipo, teniendo en cuenta que Dios me había traído a El Carmen de Bolívar.

Para desarrollarme mucho mejor profesionalmente con miras a contribuir en el ámbito social, empecé a trabajar con la seño Carmen Cárdenas y con el profesor Ferney. Los tres nos conocimos aquí en la Escuela de Música en la noche, cuando se daban las clases de gaita para los adultos. Yo hacía parte de esa formación porque durante la época universitaria tocaba gaita hembra y llamador. En primer lugar, organizamos actividades en Cantagallo todos los sábados, excepto cuando llovía, en una época en que esa zona no tenía puente y era puro barro. Después de eso ya han pasado siete años, y los mismos tres seguimos aquí: yo en cabeza del grupo, junto al profesor Ferney, que sigue siendo el formador y también lidera el equipo.

Tenemos unos lineamientos que prácticamente nos dio la vida, porque en realidad no nos hemos dado directrices. Yo dirijo la fundación en términos económicos, aporto ideas y me encargo de impulsarlas. La seño Carmen, por su parte, es una persona que colabora con todo y contribuye bastante al grupo con los vestuarios, algunas propuestas y charlas. El profesor Ferney se ocupa de la parte musical.

> Buscamos que nuestro trabajo social se comunique con la parte musical, porque bien sabemos que la música genera disciplina y representa beneficios psicosociales.

Buscamos que nuestro trabajo social se comunique con la parte musical, porque bien sabemos que la música genera disciplina y representa beneficios psicosociales. Para nosotros, este tipo de iniciativas representan un buen uso del tiempo libre de los niños, sobre todo en ciertos barrios vulnerables como Cantagallo. Con la música como gancho, podemos escolarizar a personas que no tienen educación formal y cambiarles un poco el diario vivir. Así, cuando los jóvenes tienen sesiones de práctica se olvidan de lo que viven, de cualquier situación, y se enfocan en

la música, de manera que es una especie de psicoterapia al mismo tiempo.

La finalidad también es formar un grupo bueno que podamos llevar a un festival. No somos renuentes a esos espacios porque, al presentar a otros conjuntos de gran calidad, fomentan la disciplina de trabajo. En este momento estamos enfocados básicamente en la categoría más infantil con los muchachos que tú ya conociste y que ya se han ido. Solamente me queda Caro, con quien también hemos hecho una labor de formador de formadores. Por lo tanto, Caro es una niña que ahora mismo puede enseñarles a los de su mismo barrio. Esos han sido, en términos generales, los objetivos de la fundación y de todos los involucrados.

Gustavo Lindarte: Económicamente hablando, ¿cómo se sostiene la fundación?

R: La fundación se sostiene por periodos muy cortos. En un año, tú presentas un proyecto al Ministerio y, cuando te lo aprueba, lo desarrollas en máximo tres meses, pero ¿y el resto de tiempo qué? Sigo dirigiendo yo, con mis recursos y con los aportes de personas interesadas. Por ejemplo, un amigo que se acuerda del grupo puede decir: «Tengo cien mil pesos. Te voy a regalar esto». Igualmente, en una ocasión el Colegio de Jueces y Fiscales contribuyó con ochocientos mil pesos, que nos sirvieron para cubrir los gastos de tres meses. Al profe se le da un incentivo según el dinero con el que contemos, aunque él no exige retribución; le nace ayudar al crecimiento de la iniciativa. Sin embargo, no es algo periódico, que tú digas: «Mensualmente se recibe tanto». No es así, ni por empresa privada, ni por el Estado, sino así, como lo estamos viendo.

Cuando yo hago fiesta en diciembre o algún evento, solemos anunciar que la actividad se hace «gracias a...». A esta clase de colaboradores los denominamos «Los amigos de Rina». Son personas de la rama que aportan con cincuenta, cien o doscientos para las celebraciones de Navidad. Los apoyos económicos son aislados a lo largo del año y provienen de la voluntad de cada quien. Es decir, no suelo pedir recursos porque ese esfuerzo, en este momento de mi vida, después de siete años, ya agota y da pena. Yo dejo ese sustento en manos de Dios, de la vida, y que todo fluya de esa manera.

¿Qué más se les brinda a los niños? Además de la formación de música tradicional, yo me reúno con ellos un día a la semana para una charla lúdica donde les leo un cuento o les organizo unas actividades chéveres. En esos espacios siempre les llevo su merienda, a diferencia de las sesiones de práctica, porque no tengo los recursos. Cuando tenemos ese encuentro en el que interactuamos, se les deja la servilleta con lo que se les quiere enseñar ese día: el compañerismo, el respeto por el otro... lo que vaya fluyendo de esa manera.

Hacemos alusión a «paz», que es lo que queremos construir a través de la música, y a «cultura» debido a que ese es nuestro enfoque, más que, por ejemplo, el deportivo.

G: ¿Por qué se llama Fundación Alfareros de Paz y Cultura?

R: «Alfareros» porque nuestra idea desde un principio fue moldear a los niños mediante la enseñanza, así como cuando se crea una forma o una vasija. También hacemos alusión a «paz», que es lo que queremos construir a través de la música, y a «cultura» debido a que ese es nuestro enfoque, más que, por ejemplo, el deportivo. Aunque no nos negamos a que tal vez venga un instructor y dé una clase de fútbol, nuestro interés ha sido, primordialmente, cultivar nuestras raíces. En mi caso particular, que no soy de El Carmen de Bolívar (soy adoptada), ese último componente también viene del folclor con el que he estado involucrada desde pelada. Esas tres palabras formaron el nombre del grupo.



G: ¿Tú no has vuelto a tocar?

R: No porque ser juez no es fácil, y menos cuando se trata de restitución de tierras. Como debo estar en monte, en audiencias, no me da tiempo. Por lo tanto, tengo que desempolvar ese conocimiento y mentalizarme para dedicar ciertas horas a esa tarea, porque no puedo acordarme de golpe; tengo pésima memoria para la música. Necesitaré un cuaderno con las notas de una canción. Si me preguntas, no me acuerdo de nada. Quizá teniendo una gaita en las manos me acuerde de tres canciones, pero nada más. Sería como empezar de cero, a pesar de que tengo toda la idea y las notas, aunque requiere dedicación.

Para mí, la gaita hembra —más que el macho— y el tambor alegre marcan el ritmo principal. Llevar esa responsabilidad de la melodía dentro del grupo es demasiado. Yo me presenté hace mucho en un festival con Irina Feria, y en ese momento ganamos, por encima de otras universidades. Mis compañeras tocaban la gaita macho, y yo, la hembra, así que conozco la importancia del instrumento. Lograr que el trino y la ligada se te escuchen bien demanda un tiempo que no tengo. Aquí estoy como magistrada, pero para interpretarte dos o tres canciones ya debo asumir el reto. Tengo un video que me quedó de mí tocando con Juan Pablo. Imagínate tú.

G: ¿Pero viejo?

R: Tocamos hace como siete años, aquí en El Carmen.

G: ¿Y la escuela de jueces o toda esta parte judicial no está vinculada a la fundación de alguna manera?

R: El Colegio de Jueces y Fiscales se ha vinculado mucho, bajo el liderazgo de la doctora Margarita Márquez de Vivero y del doctor Loiwer Barragán, que ahora es el presidente. Ellos se han interesado mucho en las actividades y están empezando a conocer el grupo. Fíjate que ahora, como comenté, me regalaron ochocientos mil pesos, que fueron de bastante ayuda porque con eso cubro por tres meses el aporte al profe Ferney. Ahora mismo estoy tranquila con la formación resuelta por ese tiempo.

Tenemos dos grupos ente los que se da combate. Uno es de El Doce, donde los niños hablan, el uno tira la baqueta, el otro se jala el pelo... y los de Cantagallo, que son más. En el primero hay diecisiete muchachos, y en el segundo, veintipico. Por lo tanto, trescientos o doscientos mil pesos que utilice en el mes no es tanto, realmente. Ahora, es diferente si yo les sumo los trescientos mil del profe Ferney y lo que le aportamos a Carito, que ayuda en la merienda y los premios, que nunca faltan. Se dan reconocimientos de cinco mil, de seis mil pesos. Siempre les llevo un incentivo a los pelaos, y ya con eso sí es plata. El Colegio de Jueces se ha vinculado con la fundación de esa manera.

G: ¿De qué edad son los niños del grupo?

R: En la atención social y en las actividades de charla tengo niñitos de 3 años, y en la

formación musical hay desde los 5 años, y los que van captando más conocimiento son de 7 años. El mayor ahora es Stilson, en El Doce, que tiene como 13 años. También está Ariel David, el sobrino de Fer, de 13 años.

G: Ya para terminar, ¿esa diferencia de edad no los afecta?

R: Sí, claro. Lo ideal es trabajar por grupos de edades, de manera que la iniciación musical se da en determinadas etapas, tal como lo hacen en la escuela de música. El problema es que no contamos con otro formador que les enseñe a los chiquitos y otro a los más avanzados. En este momento, Ferney asume todo y, con una metodología que tal vez no es la correcta, logra sacar adelante a los pelaos.

Ayer, por ejemplo, vi los de El Doce, y ellos van muy bien, considerando que empezaron hace poco. En Cantagallo no hay gaiteros; ellos se inclinan más por la percusión, así que allá nuestra intervención podría denominarse de musicoterapia. En cambio, el grupo de El Doce está proyectado para ir a zonas como San Jacinto u Ovejas con fines de aprendizaje musical. Así lo estoy viendo.

G: ¿Y piensa ampliar el trabajo a otros barrios?

R: La idea es esa, pero sin recursos es difícil. Ahora estoy trabajando con una magistrada, la doctora Laura, que quiere apoyar al grupo reorganizando las ideas ya que, según ella, yo soy más gerencial. Entonces vamos a enfocarnos en evaluar qué edades tenemos y cuáles son los enfoques de los jóvenes, porque no a todos les puede gustar la gaita; también podemos explorar una enseñanza teatral o de danza, como para ir encauzando de mejor manera la fundación. Asimismo, ella propone elaborar un cronograma y que vengan niños de zonas aledañas, como Rabo Largo, con otros profesores.

Sin embargo, Dios se tiene que manifestar con la plata, pues yo sola no puedo. A pesar de que siento que la carga ha sido considerable y de que no contamos con ayuda del Estado, tampoco quiero soltar la iniciativa porque nosotros tenemos una liga, más que musical, de charla. Los niños me quieren mucho. Me dicen «mami Rina» y «te amo», y cuando llego ellos vienen a mí. Me bajo de la camioneta, y es como si tú les echaras un poco de maíz a los pollitos: se acercan y me rodean. Ya eso es algo más afectivo: no puedo dejar el grupo porque es como si yo abandonara a los hijos míos. No puedo.

Así es como funcionamos, pero es un grupo que trabaja con amor. Hay fundaciones que están creadas con el fin de invertir un poco y quedarse con una ganancia para la organización, pero no para el territorio. Aquí, cuando el Ministerio aprueba algo, por ejemplo, doce millones de pesos, se hacen mejores talleres: de percusión, gaita, voz, bullerengue... la profe Jesi viene y demás. Todo eso se paga.

Nosotras, en cambio, revisamos cuántos recursos nos quedan, dejando aparte lo que se le paga a Fer. Decidimos destinar una parte a los pelaos, para satisfacer sus necesidades. La seño Carmen, por ejemplo, pone vestuario cuando los niñitos van a Sincelejo, y nunca me ha pedido para las telas, nada.

Yo los veo a ustedes dos y me gusta, porque se nota que tú tienes un objetivo y que te enfocas en cumplirlo. En las carreras, cuando uno termina, los caminos se alinean. Así ha sido en mi caso personal. Sin embargo, también influye la labor social, de ayudar al prójimo, y es importante hacerla desinteresadamente para que se abran las puertas.

No quiero decir que no vas a tener obstáculos, porque por eso es que estamos en la vida. Para subir, hay que caer: hoy ganas dos mil pesos, después quince millones, y así subes y bajas. Lo clave, en todo lo que hagas y más allá del enfoque económico, es contribuir a la comunidad. Puede ser enseñando: si sabes gaita y percusión, entonces puedes reunir a tres o cinco gatitos y formarlos, o ayudarlos de otra manera. En todo caso, es fundamental hacer algún trabajo social, cualquiera que sea, y verás.



¡La salina está cargá!

Eisys Alvarado Beleño[24]

«Este es un pueblo aguantao. Es un pueblo que está quedando sin historia, siendo el pueblo de las historias»

José Simón Toro Mejía





Foto 1. Santuario de Flora y Fauna Los Flamencos (Camarones, La Guajira)

Fuente: Eisys Alvarado Beleño, septiembre de 2023.

24. Antropóloga e investigadora del Grupo Oraloteca, Universidad del Magdalena.

Una mirada introductoria

Al sur del municipio de Riohacha (La Guajira) se encuentra el corregimiento de Camarones, cuyo territorio alberga el Santuario de Fauna y Flora Los Flamencos, declarado como parque nacional natural en 1977. También es el lugar de nacimiento de Luis Antonio «el Negro» Robles: el primer afrodescendiente abogado y ministro de Colombia; y de José Prudencio Padilla López: un líder militar clave en la guerra independentista de la Gran Colombia. Ambos personajes han puesto en la mira la presencia negra en el departamento de La Guajira, donde el metarrelato indígena ha cumplido un papel central en la determinación de la etnicidad.

Precisamente, Camarones está atravesado por dieciocho puntos de la Línea Negra, el Resguardo Indígena Perratpu y otras cinco comunidades indígenas que no son resguardadas. Sin embargo, hace más de una década se gesta un proceso organizativo y territorial de comunidades negras camaroneras a través de consejos comunitarios y asociaciones de base afrodescendiente que han buscado demostrar su asentamiento histórico y disputar su derecho colectivo al territorio.

Conocí el proceso organizativo del Consejo Comunitario El Negro Pérez, de Camarones, en 2023, mientras investigaba los procesos de presencia estatal y reparación a víctimas afrodescendientes del conflicto armado colombiano en territorios cobijados por los programas de desarrollo con enfoque territorial (PDET) y no PDET. Al contrastar el municipio de Dibulla (PDET) y Riohacha (no PDET), un elemento común fue la falta de reconocimiento institucional de las organizaciones afrodescendientes (específicamente, los consejos comunitarios) como étnicas y, por ende, de su acceso a derechos colectivos como la titulación de tierras.

Para 2023, el Consejo Comunitario El Negro Pérez ya se encontraba en una etapa de titulación ante la Agencia Nacional de Tierras (ANT); es decir, había pasado por un largo trabajo de base comunitaria para demostrar ante el Estado una etnicidad negra y, por tanto, con derechos territoriales. Dentro de este esfuerzo, un aspecto central fue el relato colectivo como comunidad negra camaronera. El proceso había iniciado en 2014 a partir del Decreto 1745 de 1995, que nombra a los consejos comunitarios como la figura organizativa de administración de la tierra de poblaciones negras, clave para el acceso al derecho a la propiedad colectiva reconocido en la Ley 70 de 1993.

El consejo inició con la familia camaronera Pérez, la cual tiene una relación consanguínea con Luis Antonio Robles. Luis Antonio Gómez Pérez, conocido como el Negro Pérez, fue un líder comunitario, miembro de la junta de acción comunal, que logró la construcción del colegio Luis Antonio Robles y se desempeñó como corregidor en Camarones en cinco periodos. Asimismo, fue escogido como figura representativa en tanto establecía la conexión entre una presencia histórica en el corregimiento (al ser una de las familias con mayor antigüedad) y la figura del Negro Robles.

> Pareciera que la cultura está presente como una lista de caracteres inamovibles sujetos a la observación y sin ningún rastro del paso del tiempo, es decir, como garantía identitaria de quienes son marcados como diferentes.

Un aspecto central del reconocimiento étnico negro a nivel institucional tiene que ver con la diferencia cultural. En el proceso de dominación étnica, resulta imperativo que las comunidades negras y sus organizaciones demuestren «una cultura particular» e historicidad común que dé cuenta de ellos a nivel

cultural y no desde el pensamiento racial, un sistema clasificatorio aún en uso que fue legado de las dinámicas de esclavización. Según ese paradigma, pareciera que la cultura está presente como una lista de caracteres inamovibles sujetos a la observación y sin ningún rastro del paso del tiempo, es decir, como garantía identitaria de quienes son marcados como diferentes. En el caso de las comunidades negras, esta distinción está fuertemente atravesada por la vigencia social de una idea fenotípica de raza.

> Camarones fue por un tiempo el único poblado con representación en los carnavales de Barranquilla con la «danza de los micos»

Ahora bien, de acuerdo con Gupta y Ferguson (2008), las aparentes relaciones de interdependencia de la cultura con espacios y lugares determinados suscitan problemas como la invisibilidad de los cambios sociales y las reconfiguraciones que atraviesan los sujetos. Precisamente, las políticas de reconocimiento multiculturales para «lo étnico» no asisten a la pluralidad de experiencias y trayectorias negras en Colombia, y mucho menos a la heterogeneidad de las regiones sobre las cuales se vierten categorías de administración de la diferencia como la idea de «grupos étnicos». En este sentido, cuando la diferencia cultural (que sostiene lo étnico para el Estado) no aparece en los términos de la juridización de lo negro, se crean una serie de barreras para las organizaciones y comunidades negras que buscan reivindicar sus trayectorias como tales.

En Camarones, la comunidad que agrupa el Consejo Comunitario El Negro Pérez ha asistido a esa complejidad. Cuando iniciaron el proceso organizativo en 2014 eran señalados despectivamente como «negros locos que eran esclavos» (Javier Gómez, comunicación personal, septiembre de 2023), así que recurrieron a estrategias pedagógicas a nivel local para socializar los derechos de las comunidades negras y la posibilidad del autorreconocimiento como afrocolombianos, negros y afrodescendientes.

Como resultado, se han llevado a cabo una serie de proyectos con jóvenes centrados en la enseñanza de la música, el baile, la escritura, juegos tradicionales y la transmisión de la memoria oral alrededor del poblamiento negro en Camarones. Estas iniciativas han repercutido directamente en un cambio en el imaginario social alrededor de lo negro como una derrota histórica de inhumanidad. En palabras del líder Javier Gómez, la participación de la población en el consejo comunitario se da dado en parte porque se ha desmontado la asociación entre la gente negra y la esclavitud:

> La gente se ha entusiasmado, y cuando les decíamos «¿Tú por qué quieres ser negro si antes decías que no eras negro?» respondían: «No, lo que pasa es que antes nos decían una cosa que no era así, como que nosotros éramos esclavos y no íbamos a salir de la esclavitud», y ya eso ha cambiado (Javier Gómez, comunicación personal, octubre de 2023).

Atendiendo a la heterogeneidad y a las transformaciones que han atravesado las comunidades negras en el Caribe, en el corregimiento de Camarones la música se ha configurado como un espacio de representación de las realidades que afronta la población negra. El nombre de este artículo se lo debo, precisamente, a José Simón Toro Mejía, un cantador y compositor afrodescendiente camaronero que me mostró su canción «El macabí» y cuya historia de vida es el centro de este texto.

En Camarones hay un cuerpo de agua compuesto por las lagunas de El Navío Quebrado, Ocho Palmas, Laguna Grande y Cientico donde se dan las salinas. Este proceso natural consiste en que, durante las lluvias, estos cuerpos de agua entran en contacto con el mar y se llenan de peces que, con la posterior sequía y pérdida de la conexión, quedan atra-

pados. El fenómeno es aprovechado por la comunidad para la venta y el consumo, pues la mayoría de la población camaronera se dedica a la pesca artesanal y a la agricultura.

Así pues, «La salina está cargá» alude precisamente al proceso de subjetivación negra más allá de la idea estática y estatalizada de la cultura como una garantía identitaria de quienes son marcados como diferentes étnicos. Esta reflexión se articula a través de la historia de José Simón Toro y su canción: «El macabí».

Entrevista a José Simón Toro Mejía en Camarones

José Simón Toro Mejía: Mi nombre es José Simón Toro Mejía, natural de aquí, de Camarones. Nací el 20 de noviembre de 1955 y, luego de estudiar la primaria en este lugar, pasé cuatro años sin educación porque no teníamos colegio de bachillerato. Retomé mi formación en 1975, hasta tercero de bachillerato. En ese entonces jugaba fútbol y me dedicaba también a la pesca, trabajando en la salina. Igualmente, fui técnico de fútbol, del San Lorenzo de Camarones. Después me convertí en un dirigente deportivo y traje al Junior campeón a jugar aquí con el San Lorenzo en el estadio Federico Serrano de Riohacha el 12 de octubre de 1982.

Sobre el pueblo de Camarones tengo mucho conocimiento que yo no vi, sino que me lo comunicaron los viejos; sobre todo, mi mamá, que no tenía estudio, pero sí me hablaba de política y esas cosas que heredó de este pueblo. Ella me habló de José Prudencio Padilla: me decía que había nacido el 19 de marzo de 1784 y que había sido camaronero mientras no lo asesinaron; luego, cuando lo asesinaron, se volvió riohachero. A él lo asesinó un Gobierno conservador, y este pueblo empezó a oponerse a ese partido, de manera que no votaba por sus candidatos. En ese entonces, Riohacha dominaba esta zona y salieron con el cuento de que él había nacido en Pancho, un pueblo que está del lado de arriba de esa ciudad y que hoy en día creo que pertenece al municipio de Manaure.

Mi mamá también me habló del Negro Robles, quien según ella fue uno de los hijos más grandes que ha tenido Camarones, así como José Prudencio Padilla. Me decía: «Hijo, a mí me contaban mi mamá y mi tata, mi papá, que el Negro Robles ha sido lo más grande que ha salido por aquí en ideas. A él se lo llevaron pa Riohacha, y para estudiar la secundaria se lo llevaron para Cartagena porque tampoco había bachiller ni en Santa Marta».

El papá de Luis Antonio Robles era un abogado proveniente de Barrancas (La Guajira). Al llegar a Camarones, conoció a una señora que se llamaba Manuela Suárez Mejía y se casó con ella. De ese matrimonio nacieron el Negro Robles y otro hermano que murió muy temprano. A Luis Antonio lo trasladaron a Bogotá para que estudiara en la Javeriana, pero ahí lo rechazaron por el color de piel, así que se matriculó en la Universidad del Rosario, donde el rector y los otros estudiantes lo aceptaron. En esa institución hizo su formación universitaria y, finalmente, se graduó de abogado.

Posteriormente, Luis Antonio Robles regresó a su tierra a hablar sobre educación, por iniciativa del Gobierno del Estado Mayor



Foto 2. Casa de Luis Antonio Robles en Camarones (La Guajira)

Fuente: Eisys Alvarado, septiembre de 2023.

del Magdalena Grande, del cual llegaría a ser presidente más tarde. Después, en el mandato de Aquileo Parra, se desempeñó como secretario —lo que hoy en día sería ministro— de Hacienda. El Negro Robles también fundó la Universidad Bolivariana, que en la actualidad se llama Universidad Libre.

Cuando Luis Antonio murió en Bogotá, un estudiante de la Universidad Nacional que luego sería presidente del país dio un discurso: Olaya Herrera. Quiere decir que el Negro Robles en ese tiempo era un liberal de jerarquía. Nos dejó un legado por aquí muy grande.

Eisys Alvarado Beleño: En esas conversas con su mamá, ¿también le habló de cómo se conformó Camarones?

JSTM: Sí. Me decía que Camarones estaba regado en la zona: una casa por aquí, otra por allá, y después se juntaron para hacer el pueblo. Antes era una comunidad muy grande que, según los historiadores, salía de Dibulla y llegaba hasta el valle de los Cangrejos, en Riohacha. Después llegaron los españoles por Puerto Guásima, y aseguraron que Camarones era la ventana de Valledupar, de todos esos poblados de la provincia, porque la gente entraba por aquí. Tenía lo que llamaban «la carretera de Labra».

Camarones fue creciendo. También era un pueblo de carnaval: a veces se ponían cinco «salones burreros», donde la gente salía a gozar, y fue por un tiempo el único poblado con representación en los carnavales de Barranquilla con la «danza de los micos», fundada el 7 de diciembre de 1967 por Vicente Pérez Barranco, que nació aquí. Esta es una de las cosas que poco se conocen aquí en Camarones.

Canción «El macabí»

I

Juana Paulina,

cuéntale a manzanillo

que en la Gestrudis, la lámpara y el pescao,

maté la garza y un fogón prendido,

y allá en Chicote, un cuerdero anunciará:

no ha muerto la jaiba, y hay gente arranchá

EAB: También habló antes acerca de que había aprendido de su familia la curación con plantas, ¿sí?

JSTM: Sí. Mi mamá me decía que su papá sabía cuestiones de oraciones y esas cosas.

EAB: ¿A qué se refiere con «cuestiones de oraciones»?

JSTM: Ella me dijo que «él tenía sus secretos». Me contó que vivían en Anaime, en la región de los Santana, donde la gente pasaba a trabajar en una zona que se llama Giracal, en la Sierra Nevada. Una vez, mi abuelo ingresó en el río Tapias, y unas muchachas y unos señores se quedaron del otro lado. Como había aumentado el nivel del agua, hicieron una balsa, pero esta se reventó mientras la jalaban, así que la corriente se llevó a unas personas. Cuando mi mamá fue a avisarle, él tan solo dijo: «Déjalo, mijita, que ahí adelante alguien la para». Luego, efectivamente, la balsa se varó en el medio del río, en una pila de arena. Así, según ella, él tenía «sus saberes y esas cosas». También, durante la guerra de los Mil Días, cuando la gente de aquí fue a pelear a Santa Marta, él sabía si había heridos, sin tener que ir.

EAB: ¿Eso se ha ido transmitiendo de generación en generación hasta usted?

JSTM: Mi mamá también tenía secreto. La gente de Camarones llegaba y le decía, por ejemplo: «Macha, el gusano se está comiendo el maíz, el cultivo». Ella comenzaba entonces a regarles vainas ahí mismo al frente de la casa y, cuando esas personas volvían al cultivo, veían que el gusano ya había desaparecido.

> Camarones se está quedando sin historia, siendo el pueblo de las historias.

En el pueblo también tenían ese secreto.

EAB: ¿Cómo ha sido ese reconocimiento o no reconocimiento de la población afro

aquí en Camarones?

JSTM: Este es un pueblo aguantao. No tenemos agua potable, ni hospital o centro de salud, a pesar de que antes contábamos con esos servicios. A medida que el pueblo ha ido creciendo, las necesidades también han aumentado, pero los Gobiernos se han olvidado de nosotros. Camarones se está quedando sin historia, siendo el pueblo de las historias. Esto se debe al ambiente creado por los mismos políticos, que han dejado a un lado al poblado más viejo de La Guajira prácticamente. Esto nació por aquí, por Camarones y Riohacha. De aquí fue que salieron los otros pueblos.

EAB: También había dicho antes que es compositor, ¿no?

JSTM: Soy compositor, claro, pero no decimero. Los forasteros de Bolívar que venían antes son los que saben cantar así. La última canción que compuse se llama «El macabí» y se refiere a la salina de Camarones. Tengo otra, «El regreso», sobre la época en que la gente se transportaba por el mar y viajaba de Camarones a Dibulla, de Riohacha a Manaure y de Dibulla a Santa Marta, y ya se regresaba otra vez, en el comienzo de estos pueblos. Yo hago canciones así, de las historias. Yo aprendí sobre las salinas a través de los los mayores.

II

La salina está cargá

pa vé loquear al joven Pancho

y hacé el tendido más grande, como le gusta ella,

que me trae cuando llega

pa que le mueva las caderas de sonrisa en la arena.

Cómo le gusta ella, que me trae cuando llega

pa que me llene la ponchera de mojarra, fulminata y robalito,

y en las mañaneras, radio arranchao.

Mirando las aguas, tomaban café.

Veían pescadores tirando tarraya.

Veían pescadores tirando tarraya.

Veían pescadores tirando tarraya

en esas salinas bendecidas por Dios.

Azulada la Nevada.

Atractiva a tu belleza natural.

Él saltando frente a los guamachitos.

Plaga en boca vieja

y en el entierro tiene las cuerdas.

Aves blanca y morena se acercan, volando.

Aves blanca y morena se acercan, se abajan, cantando.

Te tienes que ir y otro día volver.

Llegó a su fin, el macabí...

Referencias bibliográficas

Gupta, A. y Ferguson, J. (2008). Más allá de la «cultura»: espacio, identidad y las políticas de la diferencia. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología, 1*(7), 233-256. https://doi.org/10.7440/antipoda7.2008.10

Kandé: la música que incomoda al machismo, alegra los cuerpos y une las almas

Felipe Bolaños Pinedo[25]



La agrupación Kandé nació del deseo profundo de crear un espacio seguro y poderoso para las mujeres músicas del Caribe. Fundado en Barranquilla, este colectivo no es solo una banda: es una familia rítmica, una apuesta política y un escenario en movimiento. En esta entrevista íntima y vibrante, las integrantes de Kandé narran sus historias, sus luchas en festivales que no estaban «preparados» para ellas, y su búsqueda por romper estereotipos de género en la música tradicional.

Kandé suena distinto, no solo por su virtuosismo musical, sino por la energía transformadora que produce en cada presentación. Este diálogo recoge sus memorias, sus versos, sus heridas y sus sueños. En sus voces resuena el legado de las ancestras, las resistencias del presente y el porvenir de las músicas del Caribe colombiano hecho cuerpo de mujer.

Esta conversación hace parte del número 15 de la *Revista Oraloteca*, dedicado a las músicas del Caribe, donde la palabra, el canto, la

24. Profesor de Cine y Audiovisuales, Universidad del Magdalena.

danza y el tambor se convierten en caminos de memoria, dignidad y transformación social.

Felipe Bolaños Pinedo: Bueno, damas, primero que todo, agradecerles por su tiempo y hacer este espacio para reunirnos y conversar un poco. Como le venía comentando a Ailan, esta es una oportunidad para conocerlas un poco más y acompañar la música que ya grabamos. Esta conversación es para enterarnos de qué fue lo que pasó y qué es lo que está pasando con el grupo, y vamos a incluirla dentro de esta impresión de la *Revista Oraloteca* que dirige el profesor Fabio Silva, antropólogo que, como les fui comentando, está muy interesado en la música del Caribe.

A mí me llaman mucho la atención los nombres; no solo los de ustedes, sino el del grupo. Sé que desde ahí ocurren muchas cosas: lo que se nombra y lo que la palabra lleva. Entonces, ¿ese nombre de dónde aparece? Me imagino que de Ailan, que fue la que fundó el grupo, ¿sí o no?

Kandé: No, esa respuesta siempre la tiene que dar Briché porque ella fue la que le puso el nombre al grupo.

FBP: Antes de nombrar el grupo, antes de la palabra, estaba el caos, o sea, ¿quiénes eran las que estaban por ahí dando vueltas juntas?

Kandé: Esa historia se la puede contar Naikel.

FBP: O sea que antes de la palabra hay otra cosa ahí. Bueno, Naikel, cuéntame.

Kandé: Mi nombre es Naikel Carolina Villarroel González. Soy de acá de la ciudad de Barranquilla. Kandé nace de la necesidad de tener una familia, un grupo de peladas con quien volver a hacer música. En un momento yo dejé de tocar con todo el mundo y para esos días habían pasado un montón de situaciones con otros grupos en los que yo estaba, cosas que nunca faltan.

En uno de esos días salió la cuestión del Festi Ramayá, que era la primera versión de un festival en homenaje a Pedro Ramayá. Yo dije: «Bueno, tengo como ganas de ir a tocar a este festival, pero quiero que sea un grupo de mujeres; entonces vamos a ver quién está disponible», y le escribí a Briche. Le pregunté: «Briche, ¿será que tú vas para esa? Tengo ganas de tocar ahí. Vamos a hacer el grupo para ir al Festi Ramayá». Briche me dijo: «Bueno, sí, dale, eso va». Le respondí: «Bueno, vamos a ver si Gislein está disponible», y entonces así fuimos buscando a la gente.

Entonces, inicialmente estaban Gislein, Estefanía y otra chica que se llama Nathalie, que tocaba la tambora. En el primer ensayo Briche me dijo: «Voy a llevar a Ailan», y le contesté: «Bueno, dale, no hay problema. Eso va, nos vemos».

Nos reunimos en el ensayo. Ese día tuve yo la posibilidad de acercarme mucho más a Ailan, nos conocimos. Había otra chica también, Sandra, que era la que cantaba, pero ella siempre fue como que... estaba, pero no estaba. Sandra digamos que era de cartón. Entonces ahí empezó la vaina con Kandé, preparándonos para el festival y tal.

En unos ensayitos más se hicieron otras reuniones. Se habló de la dirección del grupo. Por decisión unánime le otorgamos la dirección a Ailan porque nos parece que es una persona que tiene mucha más experiencia en el campo, y hasta el momento ha sido una excelente directora. No tenemos quejas de ese trabajo.

Así se formó Candé: como una necesidad de tener un grupo de mujeres firmes que dieran a mostrar un buen trabajo aquí en Barranquilla.

Así se formó Kandé: como una necesidad de tener un grupo de mujeres firmes que dieran a mostrar un buen trabajo aquí en Barranquilla. En ese festival nos presentamos y nos exaltaron, pero el reconocimiento físico nunca llegó, así como en detallitos, no, nada. Nos lo prometieron, pero nunca llegó. De todos modos, nos elogiaron en esa primera versión del evento. Después seguimos el trabajo hasta ahora. Han pasado cosas, hay integrantes que ya no están, vinieron integrantes nuevos, pero el proyecto sigue en pie, así como lo ves ahora.

Integrante de grupo de música: O sea, nuevas que ya no están nuevas, ¿por qué? Si dicen «nueva», se la creen.

FBP: Pero, ¿y este festival Ramayá? O sea, no te entendí, ¿lo ganaron o no lo ganaron?

Kandé: No, no lo ganamos. Era una mención de honor, que no nos dieron.

FBP: O sea, los del festival no cumplieron.

Kandé: Sí, fuimos el único grupo de mujeres que participó esa vez.

FBP: ¿Y ese en qué año fue? No recuerdo si me lo dijiste, ¿2018 fue?

Kandé: 2023.

FBP: 2023. Ahorita.

Kandé: Sí, sí, eso fue en el 2023.

FBP: Ya, bien. Ahí está Brichette pidiendo la palabra.

Kandé: Sí. De hecho, acabo de mencionar que, en ese festival, cuando comenzamos a tocar, no estaba preparado en los parámetros, en los reglamentos, para recibir a un grupo de mujeres. Digamos que la mención fue más por eso.

Parece ilógico que a estas alturas de la vida se toquen esos temas, pero realmente los festivales no están preparados porque piensan que las músicas tradicionales del Caribe son para hombres.

FBP: ¿Cómo es eso de que un festival no estaba preparado para mujeres? Eso suena raro.

Kandé: Parece ilógico que a estas alturas de la vida se toquen esos temas, pero realmente los festivales no están preparados porque piensan que las músicas tradicionales del Caribe son para hombres. Entonces, por ejemplo, si tú lees los reglamentos del festival de San Jacinto o del de Ramayá y muchos otros, verás que, por ejemplo, indican que la mujer se debe vestir como un hombre, porque la lógica de ellos es que antes no había mujeres tocando, pero sí existe una vestimenta tradicional femenina. Por lo tanto, digamos que también estamos en esa búsqueda de darle visibilidad a la mujer como tal, porque al vestirnos como unos hombres nos están invisibilizando.

FBP: Qué vaina.

Kandé: Claro, y es también romper con ese mito de que la mujer está para cantar o para bailar simplemente, porque también pueden ser instrumentistas. De hecho, a lo largo de los años ha habido innumerables mujeres instrumentistas en todo el campo de la música, pero que siempre están en a la sombra. Se trata de un esfuerzo por buscar un lugar, un espacio seguro donde nosotras podamos ser como somos. Digamos que cada uno tiene su estilo y eso, pero siempre nos reflejamos como mujeres que podemos interpretar diferentes instrumentos, y no solo cantar y bailar.

FBP: Claro. Es contradictorio, porque en el cantar y el bailar está gran parte de lo que ocurre en el folclor, ¿no? Y está la palabra hablada, y aun así sigue siendo un poco relegada en algunos festivales, por lo que veo, como en aquel donde no les cumplieron la palabra.

Kandé: Bueno, Briche te va a contar ahora sobre el nombre de la agrupación.

FBP: Gracias. Naikel, ¿qué es lo que tocas en el grupo? No me dijiste.

Kandé: Yo soy la que toca el tambor, la tamborera. Ella toca tambor, pero además de eso canta, o sea, toca toda la percusión. Es graciosa, nos hace comida... la queremos mucho, la amamos.



FBP: ¡Qué bien! Naikel, gracias. Vamos ahí entonces con Brichette.

Kandé: Bueno, ya partiendo de lo que comentó Naikel, comenzamos la búsqueda del nombre. Queríamos algo que tan pronto se mencionara quedara en la mente de las personas y que fuera sencillo, pero a la vez atractivo. Entonces comencé a buscar en libros, en cualquier parte donde no había nombres, digamos, así parecidos. Hay grupos que tienen... aquí en Bucaramanga, precisamente, hay uno que se llama Guanecandé, pero se creó hace como un año.

En algún momento, mientras arreglaba el tambor, el llamador, poniéndole el cuero, comenzamos a tirar nombres con un amigo. Él me decía, y yo le decía, hasta que llegamos a Mujer Primogénita del Tambor. Yo dije: «Epa, ese me encantó, me embuancó», y fui con la idea a las peladas, y ellas pues también se entusiasmaron

FBP: Bacano eso: Mujer Primogénita del Tambor. ¿Y recuerdas dónde lo encontraste? ¿En qué dialecto, o en qué idioma, o en qué diccionario, o en qué parte? ¿O googleando?

Kandé: Lo encontré en un artículo que hablaba sobre temas ancestrales de africanos, pero no recuerdo exactamente por la emoción.

FBP: Definitivamente, ese es un nombre que remite al África. No sabemos de qué, y habría que buscarlo, pero podrías decir que tenías eso en mente y, por una casualidad, apareció el nombre.

Kandé: Sí, exacto. Digamos que fue mandado del cielo, de las ancestras, de todo. Llegó ese artículo a mí, comencé a leer y vi el pedacito de nombre y, cuando busqué el significado, ahí estaba el contexto.

FBP: ¡Muy potente! Brichette, cuéntanos tú qué es lo que tocas en el grupo.

Kandé: Yo canto y toco maracas. También estoy aprendiendo gaita macho y compongo.

FBP: De hecho, de las canciones que se grabaron, una es tuya y la otra es de Valeria, ¿verdad? Y estás aprendiendo gaita macho para meterlo dentro del formato, dentro del grupo, ¿cierto?

Kandé: Antes de Kandé ya estaba en la práctica de la gaita macho, que llegó a mi vida de una forma inesperada. Desde entonces se ha quedado ahí entre las sombras, pero todavía no lo he hecho al 100 %.

FBP: ¿Ustedes están dedicadas 100 % al folclor? Yo sé que esta pregunta es compleja porque es difícil que lo hagan, pero hay que buscar la papa y los festivales no pagan si se los ganan. Si yo les pusiera sobre una balanza: ¿qué cantidad de tiempo están dedicando a la música y cuánto a sus otros quehaceres? Cada una me puede ir diciendo: «cincuenta música, cincuenta trabajo», no sé... Me gustaría escuchar a cada una.

Kandé: Yo puedo decir que un 80 % música porque mi trabajo es estar bailando a eso, y un 20 % empleo así, talento humano.

Yo podría decir que... Ah, está difícil el porcentaje. Yo [Naikel] soy un De Todito porque, aparte de la música, principalmente me dedico a la locución comercial, y también a cantar otro tipo de música. Es como que mi oficio aquí va bastante aparte, y puedo decir que sería como un sesenta-cuarenta: 60 % esas otras cosas, 40 % música del folclor como tal, acá en Kandé.

FBP: Ah, a Kandé.

Kandé: Porque no estoy en ninguna otra agrupación.

FBP: Ok, entiendo.

Kandé: Tampoco quiero.

FBP: Sí, yo veo que hay unos lazos bien fuertes entre cada una de ustedes, y es que hacer funcionar toda una agrupación no es fácil. Ahora me gustaría escuchar a Valeria Yadislein... Es que es difícil, y eso que tengo el nombre ahí... Yis. Bueno, lo hablo así con todo el respeto también, porque ya nos conocimos en alguna oportunidad.

Kandé: Bueno, yo.

FBP: Ah, las dos.

Kandé: Yo también dije «hola».

FBP: Las dos crespas.

Kandé: Bueno, yo 50 % a la música y 50 % también al trabajo. Yo siento que, cuando uno administra bien el tiempo, se pueden realizar todas las cosas que uno quiera, y esto lo he venido realizando hace más de cinco años. Creo que todo funciona si uno le pone mucho empeño.

FBP: Aprovechando que estás ahí, una de las cosas que me llamaron la atención cuando Ailan me presentó el grupo es que me iba diciendo (todavía no aprendí los nombres) «Aquí está esta, que es reina de tal, y aquí está

esta, que es reina de esto otro». Es decir, tengo entendido que el grupo está formado por un talento increíble, así que me gustaría que me fueras contando también un poquito de eso, y ya paso también con las otras chicas que están ahí, ya que entiendo que Yis hace parte de...

Kandé: Es importante también hablar sobre el papel de Yis, porque ella es una de las seis cañamilleras que hay en Atlántico, aproximadamente.

FBP: ¡Seis caramilleras!

Kandé: Con mucho gusto. Mi amor por el folclor viene desde hace unos diez años, por ahí. Antes yo bailaba música urbana, y luego conocí el folclor por la danza, y desde ahí pasé a la música, donde me quedé porque me gustó: me trajo más alegría, más cosas bonitas. Yo empecé a tocar la flauta de millo en el 2019, en clases de Jorge Jimeno acá en Soledad. Yo pertenecí a la banda folclórica de ese lugar, dirigida por dicho maestro, y ahí inició mi locura con el instrumento.

Hay agrupaciones femeninas que vienen realizando el trabajo de demostrar que la música tradicional no es solo para hombres, sino que nosotras también tenemos ese espacio, esa voz, esa fuerza para interpretar estos instrumentos que son catalogados supuestamente como masculinos.

Yo era el escándalo aquí en la casa, y la gente y los vecinos no toleraban eso, pero yo seguí practicando la flauta de millo. Después me dio el arranque por ir a un reinado ya que mi sueño siempre había sido ser reina, aunque nunca lo había logrado porque me daba un poco de temor expresarme delante del público, y ese miedo lo fui perdiendo gracias a la música, que para mí es como hablar también. Me arriesgué a ir al Reinado Nacional del Bullerengue el año pasado y, bueno, representamos muy bien al Atlántico y trajimos la corona. Yo siento que en mi caso es un 50 % de trabajo y 50 % de folclor y música.

FBP: Recuérdame el nombre del reinado, que no lo escuché bien.

Kandé: Reinado Nacional del Bullerengue, en Puerto Escondido, Córdoba. Este año me toca ir a entregar corona, como totalmente invitada.

FBP: ¿Y ahí tú crees que aplica lo mismo que decían Ailan y Naikel con respecto al Festi Ramayá? ¿Sigue siendo igual? Porque uno esperaría que en el caso del bullerengue, que es cantado por mujeres, ese evento sí estuviera preparado para esa participación femenina. ¿O también está igual?

Kandé: No, el bullerengue sí es como más femenino, es decir, sí le dan un papel a la mujer. Hay muchas cantadoras, muchas personas que han hecho historia en el baile cantado en el bullerengue, y como que le dan mucha más importancia al rol femenino. En cambio, en las músicas de gaita y millo, debido a que por lo general son interpretadas por hombres, se cree que solo son masculinas. Sin embargo, ya hay agrupaciones femeninas que vienen realizando el trabajo de demostrar que la música tradicional no es solo para hombres, sino que nosotras también tenemos ese espacio, esa voz, esa fuerza para interpretar estos instrumentos que son catalogados supuestamente como masculinos.

FBP: Claro. Ailán, ahí yo te pregunto: tú, que has participado en Ovejas tocando gaita, ¿allá cómo le va? ¿La perspectiva es igual? ¿Cómo es cuando subes en tarima?

Kandé: La verdad, yo ya no me monto a participar, pero el respeto sí fue como muy peleado.

FBP: ¿Y por qué ya no? ¿Te cansaste?

Kandé: Pues ya uno como que tiene otras prioridades, como dirigir un grupo. De todos modos, yo creo que uno va cumpliendo unos ciclos, y yo ya pasé por esa etapa, ya cerré ese ciclo también.

FBP: Bien.

Kandé: Es que ir a un festival es inversión: uno tiene que ir con un grupo y estar preparado

con los vestuarios, con la comida. Además, como decías tú, es incierto si vas a ganar o no, pero de todos modos debes invertir la plata de los pasajes y de todo esto.

En Ovejas, por ejemplo, en los festivales de gaita en general, sigue siendo muy difícil entrar a ciertos círculos. Por ejemplo, hay una rueda, y una como mujer no puede entrar, es decir, simplemente llegar y que te ofrezcan el instrumento, porque esas cosas no pasan. Tú tienes que ir recomendada, o hacerte notar, o esperar ciertos años para que te den esos espacios.

Principalmente, yo siempre critico más el festival de San Jacinto, que lleva un adjetivo de autóctono, y se agarran de ahí para maltratar a la mujer. Allá sí pasa mucho. Si una mujer, por ejemplo, se pone una flor en la cabeza y tal, eso es un motivo para descalificación; entonces sí, es complicado.

Sin embargo, yo pienso que sí ha ido cambiando la cosa, digamos que de unos diez años acá, porque la participación de la mujer ahora es mayor. Hay grupos femeninos en todo el país haciendo músicas tradicionales, y pues ya es hora de que le den también el espacio a la mujer.

FBP: Cuando se entra discutir de este tema, de que si la mujer o el hombre...

Kandé: Bueno, pero fíjate que Estefanía, Naikel y Briches también han estado en Ovejas. Naikel ha estado como espectadora, pero tanto Estefanía como Briches han participado. De pronto ellas puedan dar otro panorama, no necesariamente igual que el mío, que ya es de hace varios años. Una cosa es participar hace tanto, cuando no había, por ejemplo, una mujer que hubiese ganado un festival o cuando los grupos femeninos apenas se estaban animando a participar. Ahora, que ya hay participación...

FBP: Vamos a ver: Estefanía, cuéntame primero un poquito tu nombre, de dónde eres, qué edad tienes y tu rol en el grupo.

Kandé: Soy Estefanía Hernández Holmes, de Sabanalarga, Atlántico, y actualmente toco la tambora en Kandé. Mi experiencia musical empezó aproximadamente a mis 10 años, tocando el llamador, porque mi proceso fue en un semillero mismo. Allí siempre me han dicho cosas como «Ay, el tambor es más pequeño; de pronto no puedes con el alegre», o algo así, pero siempre tuve la curiosidad, y hace aproximadamente cuatro años fue que llegué a tener un tambor. De todas formas, aprendí a interpretar los otros instrumentos de percusión.

Con respecto al festival de Ovejas, se ha visto algo más de representación de la mujer con el tema de la vestimenta, en el que se ha cedido un poco. Ya dejan colocarse flores y todo lo demás, pero en los espacios abiertos, de ruedas, todavía se ve un recelo. Así, si quieres meterte a tocar el tambor, solo te dejan unos segundos y luego todos te miran como si no tuvieras la capacidad de interpretar ese instrumento en ese evento o todavía te faltara.

Incluso, la última vez que estuve en Ovejas y reunimos a bastantes mujeres intérpretes de la gaita, hicimos una rueda cerrada en el patio. Era como si dijéramos: «Bueno, no tenemos la participación o no somos tan visibles; entonces juntémonos acá todas las mujeres y hagamos nuestra rueda cerrada», y no hubo participación de nadie... o sea, nos tocó irnos a un patio y hacerlo allá.

Entonces todavía es bastante difícil el papel de la mujer en el folclor. Sin embargo, a través de Kandé he encontrado una familia, un gran lazo de fortaleza y de apoyo. En grupo, cada uno de nuestros talentos ayuda a que seamos visibles, a que mostremos nuestras capacidades y que podemos estar al nivel de los hombres.

FBP: Bridget, tú, que también has estado por allá, ¿qué percepción tienes de eso? Quiero, en particular, redondear esta idea con respecto al festival de Ovejas: fíjate que el grupo se creó por querer tocar en un certamen de este tipo, ¿verdad?, y toda la conversación ha girado al torno a la participación de las mujeres en estos eventos. Es importantísimo escuchar tu postura al respecto.

Kandé: Bueno, partiendo de lo que dice Estefanía, nos tocó hacer nuestra propia rueda aparte porque, cuando comenzamos a tocar puras mujeres en las carpas donde normalmente se hacían, los hombres se fueron retirando. Cuando nos dimos cuenta, estábamos nada más nosotras, tocando, pero con tal de gozarnos, de participar, de vivir la experiencia del festival, nos fuimos a una casa y comenzamos a tocar entre nosotras.

En los festivales a los que he ido ahora digamos que hay alguna que otra participación

de grupos de mujeres, pero hasta el momento creo que todavía no ha habido un conjunto femenino que haya ganado. Una vez subí en el festival en categoría Profesional con un grupo de Barranquilla que se llama Candelillos. Ellos me llamaron para tocar el llamador, pero algunos integrantes tenían dudas porque yo era mujer y creían que no podía meterle ese «meque» al tambor. Sin embargo, su llamador de planta no había podido ir y, ante la necesidad, en definitiva, me dijeron a mí. Yo me enteré de esto después de que toqué.

En los festivales a los que he ido ahora digamos que hay alguna que otra participación de grupos de mujeres, pero hasta el momento creo que todavía no ha habido un conjunto femenino que haya ganado.

Lo cierto es que, cuando comenzamos a ensayar, vieron el gran aporte que podía dar con el llamador y me siguieron llamando para otras presentaciones, pero después de enterarme de sus dudas tomé un poco de distancia. Desde entonces empecé a pasar tiempo con Kandé.

FBP: O sea que la cosa está muy ligada a que creen que la mujer no tiene el asunto, ¿verdad?

Kandé: Sí, siempre se ha dicho de las mujeres... es de hecho una expresión muy común que se toca «como niña», o sea, mal, no le suena bien. Creo que precisamente por eso yo empecé a tocar con un grupo de hombres: para demostrar que yo estaba al mismo nivel de cualquiera. En realidad, Kandé es el único grupo femenino en el que he estado.

En definitiva, lo que hay es discriminación, y no solamente en cuanto a la interpretación del instrumento; también con respecto al lugar de origen. Entonces, ¿qué pasa? Que se han creado otros espacios. Está el Festival de Gaitas del Oriente, acá en Bucaramanga, o el de gaitas, en la capital. Estas iniciativas rompen un poco con estos eventos tradicionales porque son en el interior del país, dándoles participación a muchas más personas que están entrando a este mundo de la gaita y fortaleciendo también ciertos procesos que incluyen a la mujer.

FBP: Claro, de acuerdo contigo. Para avanzar con este tema también, vamos a darle la palabra a Valeria: dinos tu nombre, tu edad, si se puede decir, qué has venido haciendo, qué tocas. Tengo entendido que eres una de las seis reinas que tienen en el grupo.

Kandé: Mi nombre es Valeria Butrón y tengo 25 años. A ella no le gusta que diga que soy nueva, pero soy la última integrante que ha ingresado a Kandé. Creo que no fue ni siquiera coincidencia, sino que era algo que el destino ya nos tenía preparado.

La primera integrante del grupo que conocí fue Yislaines. Estábamos en el mismo grupo de bullerengue, que ha sido como mi primer conjunto folclórico porque, también hay que decirlo, soy reciente en este ámbito. Como les digo, en una de las canciones que escribí el folclor me encontró, y ha sido una total bendición para mi vida, no solo por el tema, digamos, del amor, de la pasión que yo siento, sino también por las bonitas personas que he encontrado en el camino, como todas estas mujeres talentosas con las que estoy trabajando ahora, y de las que he aprendido muchísimo.

Yo empecé en el folclor bailando cumbia, un ritmo del que me enamoré totalmente, y dije: «Bueno, ¿qué tal si empiezo a cantar también cumbia?», porque el canto ha estado siempre en mi vida. Comencé a estudiar entonces en la Escuela Distrital de Artes, en Barranquilla, con la maestra Lina Babilonia, que era la directora y la que coordinaba el grupo folclórico. Ahí también conocí al director del otro grupo que te dije, el de bullerengue en el que coincidí con Yislaines.

En el grupo de la Escuela Distrital de Artes asumí el rol de cantante para comenzar ya que hasta ese momento no sabía hacer nada más: ni bailar, ni tocar los tambores; el folclor era totalmente nuevo para mí. Pronto comprendí



que, a pesar de que esta música se alimenta de la cotidianeidad, la sangre, las regiones y los territorios donde día a día se mueven esos aires, de todos modos, hay una técnica, una ciencia detrás de esta tradición. Entonces también me tocó aprender el canto, poco a poco.

Mi encuentro con Kandé fue en un momento en el que ya estaba sin grupo, pero seguía enamorada del folclor. Yo tenía la esperanza de entrar a una agrupación en la que pudiera sentirme bien y seguir aprendiendo y, como te digo, por cosas del destino, la vida, Dios, el universo... ya me iba conociendo con algunas de ellas, como Ailan. En algunos eventos en los que participaba Kandé, que ya tenía su propia cantadora, a veces me invitaban a cantar con ellas, pero para una o dos canciones, en el mismo espacio al que yo iba a verlas presentarse.

En una ocasión, en carnavales, Kandé tuvo una especie de problema con la disponibilidad de su cantante y me ofrecieron cantar con ellas, lo cual me pareció curioso porque yo iba a participar con otro grupo. Eran puros hombres, conmigo como la única mujer cantante, que es a menudo el papel principal que le dan a la mujer, ¿no?, que cante. Sin embargo, como eran personas que yo no conocía y hablábamos cada dos semanas, realmente no se llegó a nada. Cuando Ailan me escribió, acepté de inmediato y luego le comenté al otro conjunto que, como no me habían confirmado, ya no me presentaría con ellos. Como dicen por ahí: Dios sabe cómo hace sus cosas.

Empecé a ensayar con Kandé, y de una se notó la conexión, la energía. Me sentí súper bien, súper cómoda, cantando con ellas. Pensé que iba a ser una colaboración solo para el evento, que me iba a quedar nada más para la noche de tambor, porque asumí que la otra cantante continuaría con ellas, pero aquí estoy todavía. Me siguen soportando.

Kandé: Que no la vamos a dejar ir.

FBP: Valeria, me decías que el destino las unió y que en una canción dices «El folclor me encontró». ¿Así se llama la canción?

Kandé: No. La canción es precisamente la que grabamos contigo, «Arriba mujeres». Hay

un verso que dice... perate y me acuerdo [risas y porras]: «Ay, yo no canto bullerengue porque alguien me lo enseñó; ay, yo canto este legado porque el folclor me encontró. Ay, arriba mujeres, vamos a cantar». Eso dice el verso.

De paso también te digo otro verso de esta canción que, de hecho, está inspirada en ellas, en Kandé: «Han intentado callarnos, pero no lo han logrado. Nuestra voz se hace más fuerte cuando todas nos juntamos. Arriba mujeres, vamos a cantar».

FBP: Eso fue lo que pasó en Ovejas, en San Jacinto, cuando hicieron la rueda.

Kandé: Sí. Yo ya tenía varias canciones escritas de bullerengue y dije: «Me falta un fandango». Quise hacerlo con lo que estaba viviendo con ellas, expresar lo que había sentido en el grupo, y es que todas podemos agarrar los tambores y empezar la rueda, y tocar y cantar... vivir ese llamado, esa energía que también nos han dado nuestras ancestras, las referentes musicales, cantadoras y tamboreras de las diferentes regiones del país. Esa es la canción.

Fuimos el único grupo de solo mujeres y, según los comentarios de los jurados y de todas las personas que estuvieron presentes, el mejor. De hecho, en la Noche de Tambó tuvimos un espacio para presentarnos; no como las ganadoras del concurso, sino para que la gente disfrutara. Yo creo que hubo un antes y un después con ese evento, cuando nosotras nos montamos porque la energía de la gente lo manifestó.

> Si tú vas a un festival, vas a participar sabiendo de todas estas condiciones que establecen y que favorecen a los grupos masculinos, y entonces te estás poniendo una soga en el cuello.

FBP: Hubo un antes y un después.

Kandé: Ahora, creo que hay que anotar que el enfoque nuestro ya no es tanto hacia los festivales; lo que pasa es que hay ciertos conductos para llegar a determinados escenarios, pero en últimas no nos interesa participar en competencias donde prima el machismo. Esto también es exponerse y es como quemar un cartucho.

Es decir, si tú vas a un festival, vas a parti-cipar sabiendo de todas estas condiciones que establecen y que favorecen a los grupos masculinos, y entonces te estás poniendo una soga en el cuello. Por ejemplo, volviendo con el tema de la vestimenta: si yo quiero presentarme con una pollera para demostrar que soy una mujer, porque no quiero, en medio de todos los uniformes de hombre, verme como uno más de ellos. Por lo tanto, partiendo de ahí, creo que estamos para escenarios más grandes.

FBP: Te entiendo. En el festival, según lo que me han contado, restringen a la mujer, y lo que yo veo ahí es también la oportunidad, ¿cierto? Así, al no considerar a la mujer en estos espacios, alguien puede decir: «No, aquí hay mujeres haciendo cosas nuevas», que es lo que ustedes hacen y me encantaría que lo siguieran haciendo, sobre todo en los festivales tradicionales, donde está el viaje del héroe: con todo en contra, atravesando la milla extra que lo acerca al tesoro. Ahí es donde yo veo que se marcaría un cambio de un antes y un después, como muy bien lo dijo Valeria, cosa que con este grupo es posible crear.

El grupo, desde mi perspectiva, está bastante bien en cuanto a sonido. Yo no había escuchado a un conjunto que sonara tan bien. El momento de la grabación fue impresionante: todos mis estudiantes estaban ahí y no podían creer que disfrutaran tanto el folclor, a pesar de estar muy acostumbrados a grabar otros tipos de música y de que nunca habían bailado en una de estas sesiones. Es decir, hubo algo ahí que permitió que sucedieran las cosas, y aún se sigue hablando de esa actividad.

Kandé, en efecto, tiene esa capacidad de generar una transformación impresionante a donde llega, de lograr un antes y un después, tomando esa frase de Valeria. Por ese lado, yo sigo muy agradecido con todo el tiempo que nos han brindado. Luego de cuarenta y cinco minutos de conversación, creo que tenemos buen material para seguir nutriendo lo que estamos haciendo, pero antes, ¿cuál es la

proyección del grupo? ¿qué se viene?

Kandé: Precisamente, yo siento que los grupos tradicionales se quedan solamente en esos festivales y no buscan otros escenarios. Nosotros estamos trabajando por llegar a otros espacios. No se trata de participar simplemente en estos encuentros y pasarla bien, sino de que Kandé tenga proyección. En este sentido, no solo estamos hablando de la puesta en escena; también de la composición, a través de estas canciones que tenemos con Briche, Valeria, Yislaine e incluso yo: cualquiera que se ponga a escribir.

Estamos contando nuestras historias desde los femeninos, desde un punto de vista con enfoque de género. Creo que esto también responde al hecho generalizado de que en los eventos los grupos de mujeres son pocos, o sea, la presencia de la mujer siempre se da en un porcentaje menor.

FBP: Así como cuando hay un partido de fútbol femenino, un grupo de damas que hace música debe aguantarse señalamientos que hacen parte de la cultura de turno: «tocas como niña», por ejemplo: una asociación completamente boba con lo débil y no hacerlo bien. El tema de la discriminación aparece así. ¿Han tenido ustedes momentos discriminatorios en la sociedad? ¿Ustedes hacen parte de alguna asociación, alguna fundación que esté a favor de los derechos de las mujeres?

Kandé: No, nosotras hacemos todo desde nuestro sentir, desde nuestro bolsillo, con las uñas. Todo en lo que estamos trabajando ahora mismo parte del interés de cada una, pero tampoco nos negamos a esas posibilidades, como un fondo de mujeres, por ejemplo. Por ahora, avanzamos con lo que tenemos.

Ya tenemos nuestro portafolio, nuestras fotos, y estamos encontrando personas aliadas, como tú, que hacen también que este proceso siga adelante. Aspiramos igualmente a entrar a los mercados culturales, buscando esos otros escenarios. Vamos a ir caminando pasito a pasito.

FBP: «Pasito a pasito» han estado dos años, pero suenan como si llevaran más tiempo tocando juntas.

Kandé: Bueno, yo quisiera hacer un aporte ahí: Kandé, además de ser una agrupación femenina, también tiene su gota de diversidad sexual. La percepción que tú señalabas de que, si fulanita tocaba el tambor, entonces era machorra, a mí personalmente no me afecta. Si alguien me trata de machorra, yo voy a tomar a esa persona como ignorante en el tema. Por ejemplo, Briche está en una corporación de diversidades sexuales que se llama Raras no tan Raras.

En cualquier caso, creo que lo fundamental aquí en Kandé es lo que tú resaltas de que ponemos a gozar a la gente y la conexión que tenemos entre nosotras. Estefanía (que es un sol, una luna y una estrella), Briche y yo nos conocemos desde hace muchos años y casi siempre hemos tocado juntas, de manera que el vínculo que hemos construido entre todas es lo que nos permite poner esa cuota extra de poder, es el *plus* de Kandé. En definitiva, más allá de un grupo de trabajo, somos un grupo de amigas, de hermanas, de personas que nos conocemos un poco más a fondo, y son esas relaciones interpersonales las que le dan poder a un equipo.

Lo que empezó como una reunión de volver a tocar, o de ir a participar en un festival, ya se ha convertido en una visión mucho más grande porque reconocemos el poder, el camino y toda la capacidad que tiene Kandé para posicionarse en Barranquilla y en cualquier otro lugar del mundo, incluso. Sabemos que somos capaces de perdurar en el tiempo y marcar la diferencia en la sociedad.

FBP: Qué buen mensaje. Yo en verdad tengo bastante información, más de la poca que tenía, al menos de la hablada, porque sí había mucha sentida a través de las músicas que nos dieron y me permitieron grabar junto a mis estudiantes. Les agradezco nuevamente por esta oportunidad, por haberse tomado el trabajo de venir hasta acá a participar en la sesión. Deberíamos hacer más. Si de pronto alguna quiere agregar algo más, lo que quiera decir, es bienvenida.

Kandé: Yo te paso el portafolio, cualquier toque y todo eso también. Eso va.

Yo quería agregar que este es el primer proceso que dirijo. Asumir este rol ha sido un reto para mí porque no es fácil hacer esta reunión y lograr que la disposición de todos coincida; siempre es complicado trabajar con grupos de más de dos personas. Además, cada una tiene un proceso diferente. Yo, por ejemplo, me siento vieja en este equipo porque soy mayor

de 30 años, y en el grupo hay menores de 30, así que pertenezco como a otra generación de músicos, de Barranquilla. Sin embargo, también creo que era algo necesario para mi vida, y yo a esas peladas las amo.

Sí, hay errores y hay muchos obstáculos en el camino, pero los asumimos desde lo que somos. Es decir, aunque puede que no hagamos las cosas bien, al menos las abordamos a nuestra manera. Este enfoque también marca una diferencia con respecto a otras agrupaciones en la medida en que no tenemos las opiniones de hombres, ¿tú me entiendes? Este proyecto es netamente el femenino y consideramos todas nuestras miradas, todos los procesos que cada una ha vivido.

FBP: Creo que puedo terminar con esta pregunta: Briche nos contó que encontró el nombre del grupo por una casualidad y que ya lo tenían registrado, pero me gustaría que me dijeran qué casualidad han tenido que ustedes digan: «Gracias a esta cuestión de la que no nos dimos cuenta ocurrió algo buenísimo»; ¿algo que las haya asombrado por el tremendo impacto que pudo haber tenido para el grupo, a nivel de casualidad?

Kandé: La verdad es que aquí hay cosas que contar y hablar y que pensamos que no son coincidencia. Por ejemplo, hace un año estuvimos en Bucaramanga, en el Festival de Gaitas del Oriente y todavía hoy se habla de Kandé. De hecho, nos hemos convertido prácticamente en la cara del evento, porque todas las publicaciones, todo lo que han divulgado, ha sido con nuestra imagen. Ahí se puede ver cómo el grupo ha logrado impactar en otros escenarios que ni siquiera hacen parte del Caribe colombiano.

Además, para llegar hasta acá también hicimos un evento donde pasaron muchísimas cosas que nos hicieron creer que no iba a salir bien. Hubo una serie de sucesos no tan afortunados en la que Naikel casi pierde un dedo, hubo una intoxicación, accidentes... Sin embargo, el encuentro fue todo un éxito: lleno total, toda la comida se vendió y mucha gente apoyó, a pesar de que uno piensa que no están pendientes de nuestro proceso. Sabemos que tenemos bastantes personas que nos apoyan y que están pendientes de este grupo.

FBP: Ya lo veo. Ahí Estefanía decía que ya había llovido tres veces: tres aguaceros antes de ese evento. Una compañía universal.

Kandé: Imagínate: Naikel pierde el dedo y caen tres aguaceros. No podíamos llevarla ni al hospital, y la pelada desangrándose.

FBP: Pero igual tocaron.

Kandé: A ella le tocó cantar porque no podía tocar, y eso es otro *plus* que tiene la agrupación: la versatilidad. No todas están siempre en un mismo instrumento. Así, tenemos a la reina del bullerengue que a veces hace su intervención dancística y además toca el llamador, las maracas, hace de coro... asume otros papeles. Naikel canta y, como te decía, toca las demás percusiones; Briche también te comentó; Valeria está aprendiendo a hacer otras cositas en los tambores y nos ayuda en la composición; por último, tenemos la memoria rítmica de Estefanía, que además de ocuparse de la percusión se graba todos los cortes y tiene una alegría muy particular que siempre nos saca una sonrisa. En fin, este grupo tiene mucho *power*.

FBP: Qué nota. Eso es muy bacano. Creo que voy a seguir comunicándome con ustedes para ver si vienen por acá a Santa Marta a tocar en noviembre, que estamos haciendo un festival. Les agradezco nuevamente su gestión, su tiempo, las buenas ganas, su disposición, y les doy un gran abrazo a todas. En esta ciudad son súper bienvenidas cada vez que vengan. Con todo el gusto les colaboro en lo que sea posible. Si necesitan grabar algo, también, con el mayor de los gustos porque es un privilegio tener la oportunidad de trabajar con un grupo como ustedes.

Kandé: Gracias, Felipe. De parte de Kandé, te queremos mucho.



Louis Towers y Charles King:
la champeta como herencia negra, grito urbano y cultura viva

Fabio Silva Vallejo[26]

26. Profesor de Antropología y director del Grupo Oraloteca, Universidad del Magdalena.

Cartagena: ciudad de tambores sumergidos, de memoria palenquera y cuerpos que nunca dejaron de bailar. Tras los muros coloniales y la postal turística, existe otra ciudad: la de los barrios populares donde el *picó* no solo hace sonar la música, sino la historia profunda de un pueblo que ha hecho del goce una forma de resistencia. De esa Cartagena afrodescendiente, cimarrona y vibrante surgieron dos figuras fundamentales de la champeta: *Louis Towers*, llamado con razón «El Rey de la Champeta», y *Charles King*, pionero del sonido afrocaribeño urbano. Juntos han levantado una música que no solo se escucha: se encarna, se baila, se recuerda, se defiende.

Louis Towers es leyenda viva. Fue uno de los primeros en cantar en español sobre bases africanas, cuando aún la champeta era un código subterráneo de los barrios. Su voz se impuso desde los años ochenta con clásicos como «El liso», «La reina del placer» y «El millonario», marcando el inicio de una nueva etapa en la historia sonora del Caribe colombiano. Su estilo vocal, su puesta en escena y su narrativa de barrio contribuyeron a dar forma al género y a dignificar su raíz negra. Ha recorrido escenarios de Colombia, América Latina y Europa, llevando la champeta como estandarte de orgullo afro.

Charles King, por su parte, también es pilar fundacional de esta música. Conocido como el Palenquero Fino, ha sabido combinar lírica, *groove* y contenido social. Su canción *«El chocho»* se convirtió en un himno de los barrios populares, pero su legado va más allá del éxito comercial: es productor, compositor, defensor de la cultura champetúa y mentor de nuevas generaciones. Ha sido homenajeado en espacios académicos y populares por su contribución a la música afrocaribeña.

En esta entrevista conjunta, que forma parte del número 15 de *Revista Oraloteca*, dedicado a las músicas del Caribe colombiano, Louis y Charles hablan de todo: del racismo estructural, del olvido estatal, del poder del *picó*, del cuerpo negro como archivo, del idioma del barrio, de la memoria esclavista que persiste, de la alegría como forma de insurrección. Pero, sobre todo, hablan de champeta: esa música que nació sin permiso y que hoy es patrimonio cultural, aunque no siempre reconocido por quienes deberían defenderla. Escuchar a Louis Towers y Charles King no es solo un acto estético: es un acto político porque, cuando ellos cantan, suena el Caribe profundo, ese que resiste desde abajo, desde adentro, desde el bajo.

Fabio Silva Vallejo: Para comenzar, me gustaría si se pueden presentar: ¿quiénes son? ¿De dónde vienen? ¿Cuándo comenzaron a ser músicos?

Louis Towers: Mi nombre es Luis Towers. Soy artista de la champeta, nacido en San Basilio de Palenque, y desde pequeño me gustó la música; solo que no todos nos podemos expresar a través del tambor, así que me tocó esperar veintiséis años para finalmente materializar mi presencia en la música oficialmente. Además, soy artista plástico, egresado de Bellas Artes, y a mis 19 años comencé a escribir. Entonces entendí que tenía que aprender a tocar algún instrumento armónico para poder enriquecer lo que escribía.

Charles King: Mi nombre es Carlos Reyes Altamar, de Palenque e hijo adoptivo de la ciudad de Cartagena. Soy cantautor de música champeta, más conocido como el Palenquero». Algunos también me reconocen como el Cronista de la Champeta o el León Indomable de este género musical por mis canciones con narrativa rebelde que recogen los problemas sociales del país y del mundo.

FSV: Cartagena es una ciudad de muchas lenguas: español popular, palabrero champetúo, códigos callejeros, saberes sonoros.

> Antes de que saliera ese tema, la champeta solo hacía mención a programas de televisión que se daban en aquel momento, como por ejemplo El Chavo del 8, Los caballeros del Zodiaco y cositas así. Era una manera de identificarse con el público que había.

¿Cómo sienten que el habla de la calle ha alimentado su música?

LT: Yo tuve la fortuna de entender eso desde que lancé en 1996 una canción que se llama «El liso en Olaya». Antes de que saliera ese tema, la champeta solo hacía mención a programas de televisión que se daban en aquel momento, como por ejemplo *El Chavo del 8*, *Los caballeros del Zodiaco* y cositas así. Era una manera de identificarse con el público que había. Sin embargo, en 1995, en noviembre más exactamente, decidí escribir sobre una situación personal en un momento en que la palabra «liso» se encontraba muy de moda.

Con «El liso en Olaya» me di cuenta de que, como compositores, la mejor manera de comunicarnos con los seguidores es a través de un lenguaje común, natural, del espacio, de las calles, y así se lo hice entender a todos mis colegas. Comprendimos entonces que había mensajes más profundos que se podían transmitir, que podían tocar la sensibilidad de los seguidores.

CK: Realmente, lo que sentimos es placer, orgullo, dignidad, porque de alguna manera estamos llevando la cultura, las expresiones y la vida literaria de los barrios a otras dimensiones, a un público que no ha podido convivir ni ha tenido la oportunidad de conocer cómo piensan quienes viven de nuestra música, que se alimentan con ella. Lo que decimos en nuestras canciones refleja la forma de hablar de ellos, y esa es una forma directa de mostrarle al mundo toda la riqueza identitaria de nuestra población, de nuestras periferias, de nuestra gente. Su estilo de vida y su forma de ser se ven representados cada vez que escuchan una champeta.

FSV: En esa medida, ¿qué relación hay entre la forma de hablar en los barrios y los ritmos de la champeta?

LT: Los ritmos de la champeta son los mismos con los que crecimos: música africana. Aunque no sabíamos ni qué decían las canciones porque venían en criollo inglés, criollo francés, lingala y otras lenguas, nosotros, como negros provenientes de África, aceptamos aquellos ritmos y nos familiarizamos con ellos. En algún momento empezamos a creer que las letras decían cosas que se parecían al español y les asignamos nombres a las canciones, cantándolas a nuestra manera. Eso hizo que atáramos ese cabo, ese hilo conductor con nuestro pasado, y pudiéramos entonces crear mensajes que acomodaran a estos ritmos y a estas armonías. Por eso hoy existe la música champeta.

CK: Podría decirse que la relación que hay entre los barrios, la forma de hablar en esos espacios y el ritmo de la champeta es un matrimonio, una conexión directa entre la música y la expresión diaria de la gente. Se puede decir incluso que este género es un lenguaje propio, una manifestación de nuestra identidad cultural como afrocolombianos. Es, en definitiva, el legado que nos ha quedado de nuestros ancestros y el que transmitimos a las nuevas generaciones de nuestro territorio. En otras palabras, a través de las canciones reflejamos el lazo étnico que existe entre nuestra forma de cantar, nuestro comportamiento y nuestra manera de hablar en los barrios.

FSV: ¿Cómo ven el papel del lenguaje del pueblo en la construcción de una identidad afrocaribeña cartagenera?

> Cartagena se ha posicionado entonces como epicentro de la champeta gracias a que refleja las expresiones populares de todos los sectores de la ciudad.

LT: Si vamos a la parte idiomática, tenemos que entender que el lenguaje oral es la forma más directa que tenemos de comunicarnos entre las personas. Así, si yo que no hablo inglés voy a conversar con un norteamericano, posiblemente se me va a dificultar porque no entiendo su lengua. Sin embargo, como ya lo dijo usted, hay una jerga común en la ciudad que cada día se alimenta y crece y se convierte, y hace parte de nuestro estilo de vida. Nosotros aprendemos a expresarnos en esta especie de sublengua propia, que es la que usamos en nuestro medio porque nos hemos dado cuenta de que nos permite tener un buen intercambio entre los artistas

y el público. Eso es lo que nos da esa identidad precisamente.

CK: El papel del lenguaje de la identidad afrocaribeña, cartagenera, está marcado en cada una de nuestras canciones. En gran parte de lo que interpretamos incorporamos ese lenguaje caribeño que se manifiesta diariamente y que incluso se ha configurado como un género lingüístico propio que nos alimenta, que expresamos de manera cotidiana y que, con el paso de cada generación, va cambiando.

En algunos aspectos, ese lenguaje que se manifiesta en nuestra música, tan marcado y fuerte, se diferencia del de otras poblaciones del Caribe. Cartagena se ha posicionado entonces como epicentro de la champeta gracias a que refleja las expresiones populares de todos los sectores de la ciudad. Incluso en zonas donde el género ha sido estigmatizado, esa forma de hablar se sostiene a través de nuestras canciones y se conserva viva entre los habitantes de la región.

FSV: ¿Cómo ha sido para ustedes cantar desde la negrura en una ciudad que muchas veces han querido invisibilizar tras las murallas turísticas?

LT: Ha habido una resistencia total que proviene del corazón y de nuestro modo de vivir y de sentir. Para nosotros, cantar forma parte de nuestra existencia y nos resulta tan fácil enviar nuestros mensajes por ese medio que ni la invisibilización ni la falta de reconocimiento logran silenciarnos.

El gran problema es que habitamos en una ciudad con una cultura esencialmente negra, pero que no se autorreconoce de esa forma, ni siquiera desde las autoridades. Sin embargo, hemos venido rompiendo esas fronteras invisibles, esos obstáculos, a partir de sonidos salidos del alma, de ese canto que llega y que no tiene que ver con muros. Gracias a estas manifestaciones hemos llegado a todos los niveles y estratos de la sociedad, desafiando ese paradigma colonialista, inquisidor. Cada día, estamos siendo reconocidos a través de una firma invisible.

CK: Cantar en estos espacios ha sido un reto enorme para nosotros porque se trata de darle a conocer nuestra identidad cultural y musical a una sociedad que nos estigmatiza con decretos, con persecuciones. En ese sentido, los picó se destacan como nuestra herramienta más potente para reivindicar lo que somos tras las murallas y dentro de ellas.

Este esfuerzo ha comenzado a dar frutos. De este modo, las nuevas generaciones de la periferia de Cartagena pueden ver en este género una posibilidad de sobrevivir artísticamente y de mostrar sus capacidades y talentos. Hemos logrado que esa cultura que parecía irrelevante en ciertos contextos cobre importancia en esos mismos espacios.

FSV: Eso me lleva a preguntarles: ¿la champeta no ha sido solo música, sino también una forma de gritar que existen, de poner el cuerpo, de pelear por un lugar en el mundo?

LT: Claro que sí. La champeta nos ha llevado a afirmar que estamos presentes, y no solo de manera visual, sino oral, incluso en contextos que rechazan nuestra cultura. Desafortunadamente, en muchos casos esa negación proviene de personas que nacen en la periferia, en la pobreza, y que no cuentan con apoyo. Son individuos que quizá se convierten en profesionales y que, al cambiar su vida, deciden dejar atrás su cultura, su forma de ser, su espíritu, su corazón, para convertirse en lo que creen que deben ser.

La champeta ha sido nuestra bandera, nuestro grito de libertad. Es la revolución musical del Caribe colombiano que reclama un espacio ahora limitado por las estigmatizaciones.

CK: La champeta ha sido nuestra bandera, nuestro grito de libertad. Es la revolución musical del Caribe colombiano que reclama un espacio ahora limitado por las estigmatizaciones. Sin embargo, con el tiempo el género ha demostrado que es, en efecto, un grito de libertad y una forma de manifestarnos. Nuestras letras no son únicamente jocosas o de morbo, como lo ven algunos, sino también una expresión revolucionaria para decirle al mun-

do que aquí estamos y que somos la representación del Caribe, de la riqueza ancestral que nos dejaron nuestros ancestros africanos.

De alguna manera, somos la redención de nuestros antepasados. A través de la música hemos podido mostrar que existieron y que podemos representarlos con la champeta. Por lo tanto, no es solo música; es una expresión de rebelión y de libertad que se ha enfrentado a estigmatizaciones constantes que le han impedido ser aceptada dentro de la sociedad.

FSV: ¿Qué tanto han sentido que su arte ha sido marginado por las élites? ¿Qué significa hoy que la champeta esté llegando a grandes escenarios?



LT: Que hayamos sido marginados es doloroso, porque culturas distintas a la nuestra sí nos han reconocido. Por ejemplo, yo he tenido la oportunidad de trabajar con visitantes de Colombia y del exterior, a quienes incluyo en mis presentaciones en un hotel de la zona rosa de Cartagena, en Bocagrande. Al involucrar a estas personas me sorprendo de cómo algunos bailan champeta.

En Europa me encontré con que se paga para aprender a bailar cualquier género musical ajeno: salsa, vallenato, entre otros. Aquí en Colombia ocurre algo parecido: nos relacionamos con personas del interior del país que tienen culturas totalmente diferentes pero que no le tienen miedo a ese abrazo cultural. Son gente que quiere saber un poco de nosotros y aprenden a bailar nuestra música.

Desde ese punto de vista, es triste que nuestra propia sociedad nos margine. Yo, que he tenido la oportunidad de visitar países de Europa y de conocer a artistas africanos o de otra procedencia, con quienes incluso he grabado, veo cómo la champeta ha roto fronteras con su sabor. En ese sentido, el balance es positivo, y ahí vamos con la lucha, con la resistencia, buscando ser reconocidos en más espacios.

CK: Para nosotros, la marginalización de nuestra música ha sido permanente. Sin embargo, hemos resistido esa persecución cultural y hemos defendido la champeta, buscando que sea aceptada por la sociedad y, en especial, por las autoridades culturales del Estado. La idea es que se reconozca que este género le ha brindado muchas oportunidades de resocialización a la juventud.

Igualmente, el hecho de que la champeta esté llegando a grandes escenarios es un logro inmenso, que muestra que la lucha que hemos sostenido por alrededor de trés décadas ha valido la pena. Como resultado de esos esfuerzos, este género ha cobrado una presencia representativa y ha servido de as bajo la manga para la juventud afrocolombiana, y en particular la del Caribe, pues muchos de estos jóvenes no han tenido oportunidades de ingresar a las multinacionales que dominan el mercado musical.

Por lo tanto, nuestra llegada a grandes escenarios y que vayamos ganando aceptación poco a poco significa mucho. En definitiva, así construimos un legado que quedará para las nuevas generaciones de champetúos. Para nosotros es muy importante que el trabajo que hemos hecho siga dando frutos que la juventud del futuro pueda escuchar.

FSV: ¿Qué memorias musicales tienen de su infancia en San Basilio de Palenque y después en Cartagena?

LT: En San Basilio de Palenque crecí escuchando a quienes luego serían Las Alegres Ambulancias y sus tambores, así como al primer Batata, que era vecino mío. Cuando era niño, este señor pasaba todos los días por mi casa y, aunque no hacía música allí, tuve la oportunidad de acercarme, a través de la gente que lo rodeaba, a toda la riqueza musical palenquera: el lumbalú, el bullerengue, la chalupa. También recuerdo al cantante del grupo Tabalá, el señor Cassiani, que aportó su sabrosura, su color musical, y a Simán, a quien considero un iniciador y sostén del sexteto Tabalá.

Crecí entonces escuchando música de Palenque, un pueblo donde originalmente se era músico por familia o por vena artística y que luego se convirtió en una cultura que decidió abrazar la música y sus manifestaciones culturales. El objetivo era que todos sintiéramos el sabor de esa comunidad.

El picó llegó a mí desde Cartagena cuando yo era muy pequeño, en los años cincuenta y sesenta, por un tío mío que fue una de las primeras personas de Palenque que tuvieron ese sistema, cuando solo contaba con dos parlantes de dieciocho pulgadas, un amplificador de tubos y un tocadiscos. Ese dispositivo lo sentí y lo escuché en mi casa, y esa influencia, obviamente, fue poderosa. Incluso, se potenciaría luego, al llegar a Cartagena, con el contacto personal con el radio.

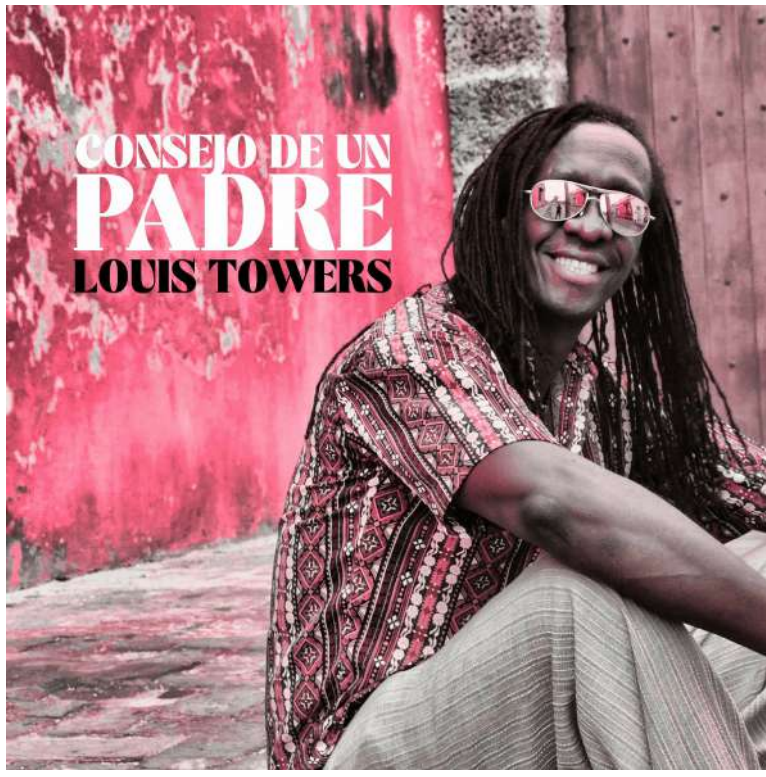
Entre otras cosas, sucede que yo siempre he sido muy musical. En Palenque, mi casa era una de las tres que tenían radio. Allí, con mi mamá, escuchábamos el noticiero cada mañana y, después de mediodía, programas como *Rapsodia vallenata*, en donde transmitían boleros, salsa... la música de antes, de aquellos momentos. Esa influencia también fue muy importante para mí.

Así pues, al llegar a Cartagena, mi relación con este arte se hizo más fuerte a través de la radio y de los grupos musicales. Por ese medio tuve la oportunidad de escuchar canciones anglosajonas que, en últimas, tuvieron un gran efecto en mí y aún marcan mi estilo musical actual.

CK: Cartagena es una ciudad muy polifacética en lo musical, *crossover*. En nuestras casas, dependiendo del gusto, las generaciones mayores escuchaban merengue, vallenato, porro y rancheras, mientras que los jóvenes, sobre todo en los picó, nos relacionábamos más con los ritmos africanos.

El picó es un dispositivo en el cual se ha escuchado todo tipo de música, según las preferencias de cada quien. Sin embargo, en el área del Caribe, en Cartagena, no somos ajenos a lo que suena en la casa del vecino. Así, hemos estado conectados con los diferentes ritmos que han llegado a la ciudad en distintas épocas.

En el caso de los que hacemos champeta, tenemos influencias del *highlife*, la trova puertorriqueña, el sohueto, el *mbaqanga*, el



soukous, el compa haitiano y el *reggae*. Por eso decimos que la champeta es un sincretismo musical, y considero que esa riqueza de ritmos es lo que le da fuerza al género.

El folclor nuestro también tiene mucho que ver. Los que somos de Palenque vinimos nutridos por esa identidad cultural del tambor, que aquí ensamblamos con el sonido de los picó que estaban en la ciudad, en la periferia, en los barrios comunes del pueblo donde nosotros nos movíamos diariamente.

Conectar todos estos ritmos también era fácil a través de los llamados «corresponsales», que eran marineros que viajaban y traían música para surtir a los dueños de picó. Gracias a ello tuvimos el privilegio de escuchar en el Caribe y en Cartagena todos estos géneros.

FSV: ¿El Festival de Música del Caribe tuvo algún impacto sobre su trabajo, sobre su vida artística?

LT: Definitivamente, el Festival de Música del Caribe vino para decirnos cómo se interpretaba la música que hoy es base de nuestra cultura rítmica y musical. El evento trajo a muchos artistas que escuchábamos mientras crecíamos y que fueron definitivos para que nos atreviéramos a hacer música.

FSV: ¿Recuerda alguno de esos músicos?

LT: Canda Bomboman fue uno. También

estuvieron Bopol Manciamina y Gibi Long. Sin embargo, quizá no vinieron todos los que hubiéramos querido, como Prince Nico Mbarga, quien desafortunadamente murió un poco antes de que surgiera el festival. Su música fue lo que anegó nuestras almas en Cartagena y, ¿por qué no decirlo?, en la costa atlántica, pero no tuvimos el honor de conocerlo.

Otros artistas africanos que vinieron y nos enriquecieron fueron Gary Quimoko y Diblo Dibala, a quien pude conocer directamente. En definitiva, fueron muchos músicos que alimentaron nuestras almas en el marco del Festival de Música del Caribe.

FSV: ¿Qué lugar ocupan África y la diáspora negra en la champeta?

LT: Creo que no podríamos desligarnos de la diáspora africana, ni ella de nosotros, aunque geográficamente pertenezcamos a otras culturas. Me refiero a toda Colombia, porque hay otras manifestaciones musicales de diferentes de las regiones del país que, si bien son distintas, también vienen de la negrura. De ese modo, todos estamos tocados por esa africanidad.

Creo que no podríamos desligarnos de la diáspora africana, ni ella de nosotros, aunque geográficamente pertenezcamos a otras culturas.

CK: Desde lo sonoro, nos sentimos muy identificados. A veces planteamos como teoría que la champeta es la forma en que los exponentes del género interpretamos la música africana, porque hemos recogido muchas de sus bases como influencia de nuestro trabajo. En otras palabras, la champeta tiene un enorme valor para nosotros porque como nos expresamos musicalmente y donde acogemos elementos de diversos intérpretes africanos que han sonado aquí a través del tiempo.

FSV: ¿Cómo se siente esa conexión desde lo sonoro?

LT: Muy enriquecedora. Creo que, si no tuviéramos un espíritu, no tendríamos manera de cimbrarnos con lo que se puede captar auditivamente. Lo cierto es que mucho de lo que somos no llega solo de manera visual; también recibimos información a través del oído. Ese acto de escuchar nos hace soñar, nos transporta, nos hace sentir, nos hace ser, nos hace transformar.

FSV: ¿Cree que la champeta ha sido también una forma de mantener viva una memoria colectiva que la historia oficial ha querido borrar?

LT: Sí. Nos cuenta la historia que, cuando el negro llegó a América, se intentó borrarle su identidad, incluso inculcándole una religión diferente que se utilizó para prohibir, para castigar, para decir no a lo propio. Sin embargo, esa memoria colectiva fue tan fuerte que decidió sostenerse. Aunque en determinados momentos le hicimos creer al inquisidor, al colono, que dejaríamos de ser nosotros, en realidad aprovechábamos cualquier momento de esparcimiento, de soledad, de independencia, para mantenernos fieles a nosotros mismos.

Hoy, como palenquero, puedo decir que seguimos siendo negros de origen africano y conservamos nuestra identidad, transmitiéndola no solamente a los negros de color, sino también a los de espíritu, de alma. En el mundo, para ser más generales, más amplios, tenemos que aceptar que existen personas que, más allá del color de la piel, pertenecen a nuestra cultura por convencimiento, por idealismo o por pensamiento. Así, cualquiera que crezca entre nosotros será negro, aun si se ve como un blanco. Será un negro blanco. Desde ese punto de vista, allí se gana la batalla. Seguimos siendo nosotros.

CK: La champeta para nosotros es, en efecto, la memoria de nuestros ancestros que oficialmente han querido borrar. Es una forma de rebelión, como lo hemos dicho siempre. Ha sido un medio para manifestarnos y decirnos: «Aquí estamos». Llegamos musicalmente libres y estamos sentando esta identidad rítmica por encima de todos los prejuicios sociales que se dan alrededor de nuestra cultura. Hemos luchado por mantener la champeta en esa posición de grito de libertad, de independencia, de originalidad, de realidad de nuestra historia étnica africana aquí en Colombia.

FSV: Cartagena fue un puerto esclavista y también una ciudad donde nació mucha rebeldía negra. ¿Cómo se siente esa historia en los barrios de hoy y de qué forma se relaciona con su música?

LT: A estas alturas de la vida en Colombia, tras más de trescientos o cuatrocientos años en los que hubo diversos esfuerzos por cambiar nuestra identidad, seguimos siendo los mismos. De nada ha valido perseguir ese objetivo de transformar la cultura negra y de acabar con nuestra presencia. De hecho, bien pudimos olvidarnos de lo que éramos y adaptarnos a ser lo que querían que fuéramos; sin embargo, no aceptamos ese destino, y hoy nuestra presencia sigue manifestándose.

Hemos llegado a tal punto que muchos jóvenes nacidos de la negrura, aunque no sean totalmente negros como yo, se han preparado para participar en política con el fin de adoptar un enfoque inclusivo dentro de las medidas culturales y de construcción social de nuestra ciudad. Este fenómeno muestra que, definitivamente, no se han podido erradicar nuestros ideales, lo que somos.

CK: Esa historia de rebelión en la Cartagena esclavista y todos estos gritos de independencia negra, de libertad, se reflejan precisamente en la champeta. Aunque han creado decretos que prohíben que suenen los picós, que son los máximos difusores de nuestra música, el género ha buscado la manera de rebelarse y seguir manifestándose, diciéndole a la juventud: «Esto es tu propia identidad. Este es tu grito de libertad, y es el que tú debes seguir».

¿Cómo se siente entre la población? No todos están identificados. Hay muchos afros cuya identidad cultural ha sido absorbida por Occidente y que incluso también nos estigmatizan. Es decir, entre la misma gente champetúa de las periferias encontramos repudio hacia lo que representamos. De todos modos, aún tratamos de mantener vivo el carácter rebelde que nos caracterizó en Cartagena y que se sigue mostrando a través del tiempo, cuando nos enfrentamos, mediante la música, a las persecuciones y los decretos que restringen nuestras manifestaciones artísticas.

En muchos espacios se sigue el patrón que se difundió durante la Colonia, cuando se señalaba que los afros escapaban a las fiestas para rebelarse. La champeta, por lo tanto, está cumpliendo esa misma función de demostrar que no nos vamos a dejar estigmatizar ni perderemos nuestro rumbo de libertad. Es una música que nos sostiene en una ciudad donde el pensamiento esclavista persiste y busca mantener el dominio sobre el afro cartagenero.

Es así como, a través del picó y de los eventos en las afueras de Cartagena, les hemos hecho frente a todos los tipos de estigmatizaciones y persecuciones del público general e incluso de parte de los políticos, que solo utilizan la champeta como medio para aproximarse a las periferias. Estos últimos son los mismos que, tan pronto ocupan un cargo, intentan señalar y apagar el fuego de rebelión de esa música.

FSV: ¿Podríamos decir que la champeta es heredera de la cimarronería?

LT: Claro que sí. Recuerden que la champeta era una música de barriada, de negros, e incluso llegó a ser tildada como propia de bandidos. Se consideraba una manifestación de pobres, que solo se escuchaba en nuestras discotecas: aquellas casetas y lotes vacíos que limpiábamos a punta de machete, cortando el monte, y donde las raíces nos molestaban al bailar. Allí instalábamos los picós para crear nuestros espacios de diversión.

Los picós, que eran pequeños, pero en ese entonces parecían enormes, empezaron a llenar los espacios de silencio, de soledad. Sin embargo, también empezaron a incomodar a quienes estaban en contra de esas prácticas de esparcimiento. Aunque la policía llegaba y apagaba estos aparatos, nuestras manifestaciones siempre prevalecieron. Así, con el tiempo las autoridades reconocieron que la champeta hacía parte de nosotros, de la sociedad cartagenera, y finalmente tuvieron que vincular esta cultura a las decisiones políticas.

Luego, si los negros champetúos eran llamados para amalgamar público en torno a las medidas tomadas por los dirigentes, ¿por qué entonces no iba su música a ser parte de la vida de estos habitantes de la periferia? Ese reconocimiento no fue fácil para las élites. Sin embargo, mediante nuestro cimarronaje, la rebeldía que hemos mantenido, hemos impuesto nuestra presencia en esta sociedad.

CK: La champeta sí es heredera de la cimarronería, y así se puede ver en cada una de

sus manifestaciones los fines de semana. La música demuestra ese arraigo de cimarrón, de rebelde que quiere enfrentarse a todos los estigmas que se ven diariamente, no solo en Cartagena, sino también en las diversas poblaciones de Bolívar, donde también se restringe esta forma de expresión.

En la actualidad estamos trabajando para que la champeta sea considerada patrimonio. Es una lucha de más de veinte años en busca de que se reconozca nuestra identidad como un legado de ese cimarronaje que exponemos permanentemente y con el cual todos los afrocaribeños, los afrocartageneros y los negros de los diversos departamentos del Caribe colombiano se identifican. Hemos tratado de mantener e incluir dentro de ese proceso libertario a todas las poblaciones de la región, en los departamentos de Magdalena, Bolívar, Santander, Sucre, Cesar y Córdoba, e incluso a la zona insular de San Andrés.

Nuestra herencia cimarrona se representa a través de nuestra música, del picó que suena cada fin de semana y que crea espacios nuevos a través del tiempo a medida que evade las persecuciones. En ese proceso, hemos adoptado el mecanismo camaleónico de cambiar el aspecto o el lugar donde nos reunimos. De ese modo, incorporamos casetas más adecuadas, dentro de lo que se conoce como discoteca, para mantener viva la identidad cultural que nos representa a pesar de los bloqueos para manifestarnos.

En últimas, lo cierto es que seguimos en pie de lucha libertaria, mostrando nuestra música en diversos espacios, ya sean cerrados o apenas abiertos. De tal manera se manifiesta nuestra herencia del cimarronaje frente a la realidad social que nos estigmatiza.

FSV: ¿Qué enseñanza de resistencia siente que lleva en el cuerpo cuando se monta en un escenario?

LT: Cuando me subo a un escenario, lo hago con gran orgullo porque me he dado cuenta de que, cada vez que me aplauden, cada vez que el público grita mi nombre, mi identidad negra, cultural, ha logrado una presencia influyente. Noto que soy visto como una persona importante, como un ejemplo para jóvenes de cualquier color. La gente me manifiesta el respeto que siente por mí como artista, y eso lo refuerzo con mis valores personales. También sé que otros colegas, como Charles King, Viviano Torres o Melchor Pérez, sienten lo mismo.

CK: Llevamos la responsabilidad de hacer que la gente se identifique con lo que nosotros hacemos, con nuestro ritmo, que se encuentre representada y que pueda entender nuestros mensajes directos musicales. A pesar de se ha creído que la champeta no transmite nada, en nuestras presentaciones hemos tratado de convencer al público de que en realidad nuestras canciones tienen un contenido importante para la sociedad, y son un legado que no se puede menospreciar.

A pesar de se ha creído que la champeta no transmite nada, en nuestras presentaciones hemos tratado de convencer al público de que en realidad nuestras canciones tienen un contenido importante para la sociedad, y son un legado que no se puede menospreciar.

Algunas personas tienden a decir que escuchan música, pero estigmatizan o subestiman sus contenidos. Sin embargo, todos los géneros tienen algo que enseñar, algo que cuestionar en sus letras, y nosotros asumimos esa responsabilidad. Independientemente de que sea champeta, todos los artistas tenemos ese compromiso moral. Por lo tanto, cuando estamos en la tarima le mostramos al público un cúmulo de experiencia y de vida para convencerlos de que la música que hacemos merece el respeto de toda la sociedad, en cualquier parte del mundo.

FSV: ¿Cómo ven la presencia del Estado en la historia de la champeta? ¿Ha sido un aliado, un obstáculo o simplemente un gran ausente?

LT: Ha sido un gran ausente. Insisto en que la champeta, a pesar de los intentos por eliminarla o marginarla, se ha colado en el corazón de las grandes élites cartageneras, quienes siempre

han tratado de utilizarnos a su favor solo cuando les conviene, cuando el foráneo pregunta por esta música. Nuestra presencia decidida es lo único que les ha hecho entender que somos parte de la cultura general cartagenera.



CK: Pienso que el Estado ha estado vinculado a la champeta de una manera oportunista. Por lo general, los artistas somos utilizados para atraer público en manifestaciones políticas, en eventos. Cada vez que llegan elecciones somos el menú preferido de algunos candidatos para hacer *jingles* y animar encuentros en los que dan discursos para convencer al público de que voten por ellos. De manera que nuestra música ha sido importante como acumulador de masas en cada lugar donde se presenta.

De hecho, no solo es la champeta; es la música en general la que ha sido utilizada sin el respaldo que se merece por parte del Estado. Sin embargo, nuestro género puede ser muchísimo más útil a la sociedad, a la juventud, porque la gente se identifica con sus canciones. Esta influencia no se tiene en cuenta, por ejemplo, en el ámbito académico del Caribe, aunque sería necesario hacerlo. Por tal motivo hemos presentado las propuestas de considerar la champeta como patrimonio.

No obstante, los problemas de mandato y las elecciones atípicas de Cartagena han impedido alcanzar el consenso, el respeto y la aceptación que se requieren para posicionar a la champeta como patrimonio de la ciudad, pese a ser la máxima exponente del género. Hemos intentado entrar a espacios ministeriales en busca de que se reconozca la influencia de esta música en la sociedad del Caribe, pero el Estado les ha dado la espalda a los esfuerzos de reivindicación de esta cultura.

FSV: ¿Solamente los usan políticamente en un evento o en una campaña?

LT: Sí. Solo recurren a nosotros cuando les conviene políticamente. Hay muchos momentos en que los candidatos buscan llenar vacíos y tienen que incluirnos porque la gente que se siente champetúa reclama nuestra presencia para sentirse tranquila y conforme. Por lo tanto, nos aceptan, pero a regañadientes y luego no nos tienen en cuenta.

Como decía, llevamos alrededor de veinte años en una ardua lucha por afirmar nuestra presencia cultural en la ciudad. No obstante, no hemos logrado ese reconocimiento; ni siquiera ahora, cuando tenemos a Viviano Torres trabajando con la Presidencia y creímos que ya podía concretarse. Esperábamos que el acercamiento nuestro a Petro en el marco de su campaña fuera más fructífero, de manera que pudiéramos ver un apoyo directo hacia la champeta, pero eso no se ha dado.

Yo creí que este era el mejor escenario para un reconocimiento global en la ciudad, no solo en palabras, sino en el papel, pero lo evidente es que todavía queda un buen camino por recorrer. De ese modo podremos satisfacer nuestras necesidades como personas y como artistas, y lograr que nuestra expresión musical beneficie a la gente negra de las barriadas.

No basta con admitir que nosotros hacemos parte de la sociedad cultural cartagenera. El reconocimiento debe traducirse en brindarles a nuestros jóvenes las facilidades para educarse bien, en instituciones de calidad. Así se materializará el valor de nuestra música champeta.

CK: Yo también lo veo así. Como dije en la pregunta anterior, la champeta se utiliza

para acaparar masas, pero una vez termina la campaña política no hay reconocimiento al género; solo es politiquería. Lo mismo ocurre incluso con los artistas que buscan mostrarse en eventos de esta índole en apoyo a cualquier candidato, lo cual también constituye un oportunismo laboral para el músico.

Después de elecciones empiezan las persecuciones por parte de esos mismos políticos que nos utilizaron para reunir masas. Una vez posesionados, intentan acabar con la identidad musical de la champeta: dejan de ver nuestra cultura como un agente de cambio que podría darles mejores oportunidades a los champetúos. Se olvidan del género y de lo que representa. En ese sentido, el Estado no cumple su deber de garantizar el bienestar para las comunidades.

FSV: ¿Qué le falta al Caribe para reconocer de verdad el valor de la champeta?

LT: Nos hace falta identidad. Una persona que no tiene identidad no va a reconocer la de otra persona. Si yo nazco en Palenque o en los barrios Nariño o San Francisco y no me considero negro, estoy fregado: no tengo identidad. De tal manera, cualquier esfuerzo de ayuda hacia los míos no va dar fruto conmigo porque yo no me autorreconozco, yo no soy quien debería ser, yo no sé quién soy. Entonces creo que en esa medida va a ser difícil.

Me he dado cuenta, entre otras cosas, de que Cartagena está siendo gobernada cada día más por personas que provienen de otros pueblos, y esto crea una distancia entre nosotros y el convencimiento de lo que podríamos ser. Alguien que no conozca nuestra cultura no podrá tratar de fomentarla, sino que tratará de imponer la suya. Tendríamos que ser nosotros mismos los que siguiéramos luchando para liderar la ciudad, para posicionar ese sentir. Asimismo, todo este conocimiento de identidad debería empezar en las escuelas, en los colegios. Solo así podría extenderse a una sociedad futura.

CK: A Cartagena le falta identidad. Es una ciudad que con el tiempo se ha querido caracterizar como colonialista de virreinato y no asume la importancia que tiene la champeta para la región. Al no autorreconocerse como un territorio triétnico, no valora las diversas manifestaciones culturales que se dan en sus calles. Nuestra música, específicamente, viene siendo víctima de esas discriminaciones basadas en criterios coloniales, que han llevado a que el cartagenero no se reconozca como descendiente africano.

Otros tipos de música han pasado por la ciudad de manera fugaz, pero la champeta ha logrado asentarse porque corre por el torrente sanguíneo de los cartageneros.

Lo que se necesita, entonces, es que Cartagena valore a la champeta como un género que representa esa trietnicidad con orgullo, que demuestra su verdadera identidad. Otros tipos de música han pasado por la ciudad de manera fugaz, pero la champeta ha logrado asentarse porque corre por el torrente sanguíneo de los cartageneros. Todos se identifican con ese ritmo, pero desafortunadamente los burgos maestres, las partes institucionales, no le dan su lugar a la tradición afrocolombiana, hasta tal punto que los recursos que llegan para cultura son destinados al mantenimiento de la parte colonial.

Cartagena sigue mostrándose renuente a aceptar la identidad del afro y, en cambio, quiere caracterizarse por sentirse española, colonialista, predominante, estigmatizante. Esa postura se refleja en el desarrollo social y cultural de la ciudad. Por ejemplo, la infraestructura fuera del cordón amurallado es precaria porque no se invierte en el desarrollo de la población afro debido a que el pensamiento esclavista aún domina entre los gobernantes. Hay todavía unas persecuciones de bruja, como dice la gente, frente a nuestra identidad cultural musical.

Esa mentalidad colonialista dentro de la población cartagenera se mantiene, más que todo, en la élite, o las transélites que parecen de arrabales, como llamo yo a las personas que estigmatizan la champeta en las partes periféricas. Este sector de la sociedad no se

identifica con nuestra identidad de descendientes africanos, sino con la de descendientes españoles, y estigmatizan la cultura musical champetúa.

FSV: En las nuevas generaciones de champetúos, ¿usted ve continuidad, ruptura, evolución?

LT: Me encuentro con la involución, la ruptura, el desconocimiento cultural. Ahora se busca más un entendimiento comercial, económico, lo cual trunca las ideas de identidad y pertenencia. Los jóvenes se han dejado permear por músicas como el reguetón, que se ha tomado el mundo, de manera que creen que para darnos a conocer internacionalmente tenemos que utilizar la cédula reguetonera. Esa percepción, sin embargo, nos resta identidad. Desde luego, por ahí no es la cosa, no es el modo de darnos a conocer. Tendríamos que utilizar nuestra propia cédula para expresar quiénes somos y pretender una permanencia.

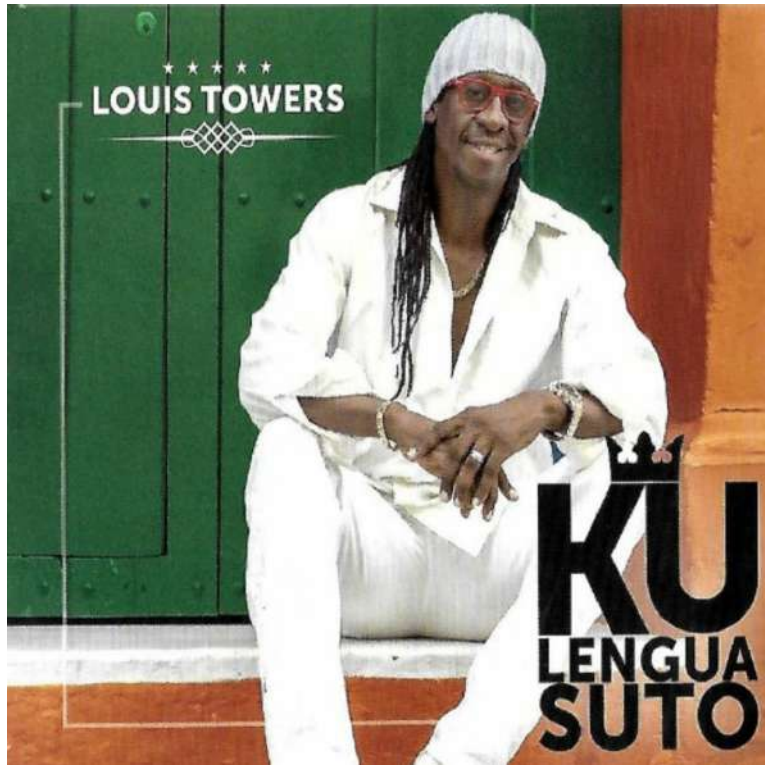
CK: Lo que sentimos es regocijo. No podemos pedir más después de una lucha ardua por mantener el ritmo vigente, vivo. Tenemos intérpretes que serán la nueva cara de la champeta. Aunque a veces diferimos con esta juventud sobre cómo seguir manteniendo vivo el género, de todos modos, estamos complacidos porque todo se transforma, y el mejor cambio de nuestra música es contar con exponentes que la representen con dignidad.

Para nosotros es muy importante contar con esos nuevos exponentes, que están dando la cara por mantener la identidad de la champeta y asegurarse de que su legado permanezca por mucho tiempo. Sabemos que muchas músicas desaparecen, así que la idea es que la nuestra no se pierda. Solo hay que trabajar y seguir apoyando a las nuevas generaciones que se expresan con estos ritmos y contribuyen a lograr lo que siempre hemos querido: que la champeta sea un patrimonio cultural identitario al cual se le dé su espacio para seguir existiendo.

FSV: De sus canciones, ¿cuál es la que más refleja todas estas situaciones que hemos compartido en esta casi hora de charla?

LT: Hay una canción mía que se llama «Mamá África»: «Recuerdas en dónde naciste, te acuerdas, y la madre que te parió. Eso que tu corazón dice, ajá, lo que eres tu propio yo. Sientes muy dentro de ti, que te grita, vuelve. Esa es la propia raíz, que no se corta y que crece dentro de ti. Mamá África te llama. Te llama Mamá África. Mamá África te llama. Te llama Mamá África».

Esta es una canción en la que llamo a los míos a que reflexionen, a que entiendan quiénes somos. Los invito a comprender que tenemos una identidad, la cual nos llama cada día para autorreconocernos, para saber quiénes somos, para entender quiénes somos, de qué estamos hechos.



CK: Si el país tuviera la oportunidad de escucharnos por cinco minutos, le cantaría muchos de los temas que representan nuestra expresión de libertad. Interpretaríamos una canción importante; no solo lo comercial. La champeta no es una música que exclusivamente busca ganancias económicas, sino que funciona como una especie de crónica, crítica y poesía propia de las periferias que quisiéramos que los colombianos conocieran y respetaran como lo hacen con otro tipo de manifestaciones culturales.

FSV: Última pregunta, señor Louis. Estamos próximos a cumplir, la otra semana, quinientos años de la fundación de Santa Marta, y eso ha creado toda una serie de polémicas: si

vamos a festejar o solo vamos a conmemorar. Uno de los debates señala que las aristocracias en buena parte del país han desconocido el aporte de las comunidades negras en todo el proceso mal llamado de descubrimiento y de conquista. Usted, como representante del pueblo negro y como músico, artista, ¿qué opina al respecto?

LT: El aporte negro en el crecimiento de las culturas caribeñas en general es bastante claro y no se puede negar. No es posible desconocer la contribución de nuestra comunidad. Sin embargo, me parece lamentable que, aun así, no se reconozca nuestra participación en el desarrollo de la cultura y de la sociedad. Tal vez, tiene que ver con todo este lavado mental e incluso genético, porque estas cosas pasan cuando la gente no sabe de dónde viene.

Por ejemplo, una pareja brasilera que conocí tuvo un niño blanco y una niña negra. Si estos hijos tuvieran el infortunio de crecer separados y al niño no se le dijera que su madre era negra, este fácilmente podría creer que sus padres eran blancos. Entonces, cuando hay este desconocimiento y no se enseña, no se concientiza, la gente crece con esa confusión.

Debemos darnos cuenta de que todos los colombianos tenemos algo de negro, sin importar lo blancas que se puedan ver algunas personas. Habría que buscar esas raíces, pero la flojera mental y cultural lo impiden. Identificar esa herencia es importante para autorreconocernos y entender que, culturalmente, hacemos parte de la sociedad colombiana, más allá de la pertenencia a Santa Marta, Barranquilla, Sincelejo, Cartagena o demás. Todos somos una fusión, y es preciso asumirlo. En esa medida, resulta lamentable que, en el caso samario, no se acepte que lo afro ha sido fundamental en el crecimiento y el fortalecimiento de su sociedad.

FSV: Muchas gracias, maestros, por su atención y por sus tiempos.

Trayectorias y tensiones de la gaita en Guacamayal y El Carmen de Bolívar

Gustavo Lindarte Sierra[27] y Osman Sandoval Aguilar[28]

Este artículo surgió del deseo de conversar desde nuestras experiencias como músicos y gaiteros. Nosotros, Osman desde Guacamayal (Magdalena) y Gustavo desde El Carmen de Bolívar (Bolívar), traemos memorias y nuestros ritmos para entretejer una mirada común (música de gaita), pero desde la diferencia (formas de tocar en los lugares mencionados). La metodología es algo simple: a raíz de temas puntuales, se desglosa el contenido de esta publicación. Así, los textos bajo los subtítulos de «Guacamayal» corresponden a Osman, mientras que los de «El Carmen de Bolívar» son palabras de Gustavo. Cabe resaltar que la idea de esta reflexión no es profundizar en los tópicos abordados, sino hablar de manera general y más comprensiva sobre la música de gaitas y todo lo que la atraviesa.

¿Quiénes somos?

Guacamayal

Osman Dubán Sandoval Aguilar. Tengo 27 años y soy oriundo del corregimiento de Guacamayal, Zona Bananera. Mi proceso inició un poco tarde, por así decirlo. Más que todo, porque durante mi niñez nunca tuve interés alguno por la gaita, aun cuando año tras año presenciaba el encuentro de gaitas en el pueblo.

En el año 2014, a la edad de 17 años, un día fui a la escuela de gaitas a acompañar a mi hermano menor, quien ya era uno de los cantantes del grupo semillero en esos momentos. Mientras observaba el ensayo me di cuenta de que había un pequeño grupo que estaba recibiendo clases de gaitas con el profesor Richard García, quien también era el director de la escuela. Fue entonces cuando tomé una gaita de PVC y me integré a ese conjunto para «aprender» mientras mi hermano esperaba.

27. Estudiante de Antropología, Universidad del Magdalena. Semillerista del grupo de investigación ORALOTECA. Músico tradicional de gaitas y tambores.
28. Estudiante de Licenciatura en Artes, Universidad del Magdalena. Músico tradicional de gaitas y tambores.

Curiosamente, resulté siendo hábil para ejecutar el instrumento, llegando a aprenderme dos temas de gaitas en ese solo taller: «Curura» (cumbia) y «Me gustan las mujeres» (merengue). Los maestros Richard García y Edward Castillo, al ver la facilidad que tenía para aprender y tocar, me hicieron una invitación formal para ser parte del grupo que iba a participar ese mismo año en el festival de Ovejas, Sucre. Para sorpresa y fortuna, terminamos ocupando la segunda posición en la categoría Escuelas, y entonces los pelaos de la escuela comenzaron a llamarme «Victorio», sin yo saber que se trataba de Victorio Cassiani, uno de los primeros gaiteros de Guacamayal.

El Carmen de Bolívar

Gustavo Lindarte Sierra. Tengo 20 años y desde los 13 he tocado gaitas y tambores. Nací en Maicao, La Guajira, pero por diversas razones desde 2018 me fui a vivir a El Carmen de Bolívar, donde aprendí gaitas, inicialmente con Ferney Fernández y luego con el maestro Joche Álvarez.

Inicié en la Escuela de Música Lucho Bermúdez, motivado por unos compañeros de mi colegio, el Poli, que habían hecho un viaje a Finlandia para tocar gaitas. Automáticamente, decidí ingresar en un vacacional de una semana que otorgaba esa institución con ánimos de aprender. En esa enseñanza pasé por toda la percusión y en últimas llegué a las gaitas, con las que, para sorpresa mía, me fue mucho mejor. En un semestre de clases con Ferney, luego del vacacional, aprendí veinticinco canciones, lo cual me catapultó más allá del recorrido habitual de la formación; en pocas palabras, me volé varios niveles básicos y ya tocaba con grupos más avanzados.

Por temas administrativos, a Ferney lo trasladaron a las veredas y Joche quedó a cargo de nuestra enseñanza. Desde ese entonces, sigue siendo mi tutor y con quien he forjado una fuerte relación de maestro-alumno. Gracias a él, he participado en diversos espacios de trascendencia, como la apertura del Festival Nacional de Gaitas de Ovejas en 2019 o presentaciones privadas con delegaciones alemanas, presidenciales y demás.

La gaita en cada territorio

Guacamayal

La música de gaitas en Guacamayal tuvo sus inicios en 1984, con la conformación de la primera generación de los Gaiteros de Guacamayal. Años más tarde, en 1995, se realizó el primer Encuentro Regional de Gaitas en el corregimiento, lo que impulsó la creación de escuelas de formación musical con énfasis en gaitas y tambores. Desde entonces, esta tradición ha tenido gran acogida entre la juventud.

Como ocurre en muchos procesos de transmisión de músicas tradicionales, el aprendizaje en Guacamayal ha estado marcado por la oralidad.

Como ocurre en muchos procesos de transmisión de músicas tradicionales, el aprendizaje en Guacamayal ha estado marcado por la oralidad. Se emplea un método pedagógico teórico-práctico en el que se recurre a la onomatopeya como recurso didáctico para facilitar la ejecución de los instrumentos.

El Carmen de Bolívar

En este municipio, considerado uno de los principales epicentros de la tradición gaitera en Colombia, la gaita es un pilar en la vida cotidiana. Más allá de su valor artístico, el instrumento cumple un rol clave como vehículo de memoria colectiva y como medio de transmisión intergeneracional de saberes.

Desde temprana edad, niños y jóvenes aprenden a tocar las gaitas macho y hembra, el llamador, la tambora y el alegre gracias a procesos de formación comunitaria liderados por maestros como Ferney Fernández, quien ha dedicado varios años a la enseñanza. Estas iniciativas, a menudo articuladas con organizaciones como la Fundación Alfarero Paz y Cultura o la Escuela de Música Lucho Bermúdez, permiten que las nuevas generaciones se conecten con sus raíces y mantengan viva una práctica que ha resistido incluso al conflicto armado.

Maestros y líneas de transmisión

Guacamayal

La línea de transmisión en Guacamayal no es tan extensa. Podría decirse que actualmente pertenezco a la cuarta generación de gaiteros del corregimiento, la cual, junto a la tercera, fue formada por los maestros Richard García y Edward Castillo. Cabe resaltar que la mayoría de los integrantes de la tercera generación aprendieron por tradición familiar, pues son descendientes directos de Manuel y Miguel Zúñiga, quienes hicieron parte de la primera generación de gaiteros de Guacamayal.

En mi caso particular, fui formado por el maestro Richard García, quien a su vez fue alumno de Victorio Cassiani. Esta sucesión da cuenta de una cadena formativa que, aunque corta, ha sido profundamente significativa y comprometida con el legado gaitero.

El Carmen de Bolívar

En El Carmen de Bolívar la línea de transmisión es mucho más extensa debido a la constante circulación de saberes entre municipios vecinos como San Jacinto, Ovejas y San Juan de Nepomuceno. Maestros gaiteros de estas localidades recorrían toda la región, compartiendo sus conocimientos y dejando huellas en múltiples procesos formativos. De igual manera, podría decir que, en los Montes de María, lugar donde se encuentran estos territorios, se encuentra «la mata» de la gaita, donde se celebra uno de los festivales más importantes en torno al instrumento, lo que de un modo u otro ha hecho de esta zona un epicentro gaitero.

Mi primer maestro en El Carmen fue Ferney Fernández, quien a su vez aprendió a través de Jesús Hernández. En el pueblo también han estado presentes figuras como como Virgilio Mora o Alfredo Angulo, por mencionar algunos. Esta continuidad ha dado lugar a una rica tradición local que se refleja en agrupaciones representativas como *Son de la Provincia*, que ha sido clave en la proyección nacional de la música de gaitas carmera, o *Son del Carmen*, otro grupo fundamental en la escena local.

Sin embargo, con el paso del tiempo, el avance de las nuevas tecnologías y el cambio en los intereses de la juventud, muchos de estos procesos de formación se han reducido, quedando en manos de unos pocos que resisten y mantienen viva la tradición.

Tipos de repertorio

Guacamayal

Del proceso de formación que he recibido he heredado un valioso repertorio compuesto por piezas tradicionales como «La pava congona», «María de los Reyes», «El borracho», «El río Magdalena», «Dame la mano prima», «El liberal», «La tempestad», «La cama berrochona» y «No llores, mamita linda», todas ellas de la autoría del maestro Victorio Cassiani. Asimismo, interpreto temas como «El caminante», «Juanita», «La macondera», «A Guacamayal», «El merenguito de Manuel» y «El porro mangueleño», composiciones del maestro Fred Caro, otro referente esencial en la tradición musical de nuestro territorio.

El Carmen de Bolívar

En el caso de El Carmen, el repertorio tiende a centrarse en lo clásico, con una mezcla

de piezas provenientes de distintas regiones o pueblos, no únicamente del municipio, y canciones «modernas». Entre las más conocidas se encuentran «Margarita», «La vara seca», «Candelaria», «Por Dios mayo», «Negrito cabeza 'e cera», «El toche», «La maya y la curura», «El golpe 'e chacara», «El fin del mundo», «Mi suspiro», «La acabación», «Rina», «La resabiá», «La mapaná». Estas obras abarcan diversos ritmos propios del universo de la gaita, como el porro, la cumbia, el merengue y la puya.

Desafíos actuales y futuros

Guacamayal y El Carmen de Bolívar

Desde hace más de veinte años la Zona Bananera ha sido un territorio profundamente golpeado por el conflicto armado. La presencia de grupos paramilitares, el tráfico de drogas, las bandas criminales y la corrupción han obstaculizado de forma significativa el desarrollo de esta comunidad. Como consecuencia, el aspecto cultural ha sufrido un deterioro progresivo, debilitando los procesos identitarios y reduciendo la apropiación social de sus expresiones artísticas; entre ellas, la música de gaitas.

> la música de gaitas no representa una fuente de ingresos estable, lo que lleva a muchos jóvenes y adultos a cuestionarse si vale la pena invertir tiempo en una práctica que no garantiza sostenibilidad económica.

Durante un tiempo, los jóvenes participaron activamente en esta tradición musical. Sin embargo, al no encontrar reconocimiento ni apoyo sostenido, muchos comenzaron a perder el interés. Hoy, las escuelas de formación ya no existen en el corregimiento, y hace años que no se realiza el Festival o Encuentro Regional de Gaitas, evento que en su momento incentivó la participación comunitaria. También se suma un factor económico: la música de gaitas no representa una fuente de ingresos estable, lo que lleva a muchos jóvenes y adultos a cuestionarse si vale la pena invertir tiempo en una práctica que no garantiza sostenibilidad económica.

Situaciones similares se viven en El Carmen, donde, como se mencionó antes, muchos de los antiguos maestros han fallecido o ya no residen en el municipio. Aunque aún existen procesos formativos, estos son débiles y dependen del compromiso de unos pocos. La educación musical en torno a la gaita ha perdido fuerza, y el desinterés por este tipo de expresiones crece entre las nuevas generaciones.

La tradición, aunque viva, enfrenta un futuro incierto. La falta de políticas culturales locales, el escaso acceso a recursos y la competencia con otros intereses juveniles han contribuido a una desconexión progresiva con esta herencia ancestral. Frente a tal panorama, el reto no es solo conservar, sino reinventar y resignificar la música de gaitas como parte vital del presente y no únicamente como memoria del pasado.

Conclusiones

Guacamayal y El Carmen de Bolívar

La experiencia gaitera en Guacamayal evidencia un proceso formativo más reciente y concentrado, con una línea de transmisión corta pero significativa. La influencia de maestros como Victorio Cassiani, Richard García y Edward Castillo ha permitido conservar un repertorio tradicional con identidad propia, aunque los retos son evidentes: la descontinuación

de espacios como el Festival Regional de Gaitas, la falta de apoyo institucional y la baja rentabilidad económica de esta práctica han mermado el interés de las nuevas generaciones. La transmisión oral, que por años fue el motor de aprendizaje, hoy depende del esfuerzo de unos pocos portadores comprometidos. A pesar de los obstáculos, persiste un núcleo de resistencia cultural que mantiene viva la memoria musical del territorio.

En El Carmen de Bolívar, la gaita tiene una historia un tanto más extensa y robusta, sostenida por una red amplia de saberes que ha circulado entre municipios como San Jacinto, Ovejas y San Juan Nepomuceno. No obstante, esta riqueza enfrenta actualmente un proceso de debilitamiento. El fallecimiento o el retiro de viejos maestros, sumados a la falta de renovación generacional y al escaso interés juvenil, ponen en riesgo la continuidad de una tradición profundamente arraigada. Aunque existen agrupaciones que han proyectado esta expresión artística a niveles nacionales, como Son de la Provincia o Son del Carmen, la formación musical se concentra en pocas manos y los procesos pedagógicos han perdido fuerza frente a las transformaciones culturales y tecnológicas contemporáneas.

Ambos territorios comparten una tensión entre la herencia y el presente. A pesar de tener trayectorias diferentes, tanto Guacamayal como El Carmen de Bolívar reflejan el impacto del conflicto armado, la precariedad de los apoyos institucionales y el desencanto juvenil ante una tradición que, aunque rica en significados, no garantiza sostenibilidad económica. El desafío ahora no solo es preservar la gaita como símbolo identitario, sino también reimaginarla como parte activa del futuro: revitalizar los procesos pedagógicos, fomentar su valoración cultural y crear estrategias que permitan que los jóvenes la reconozcan como una posibilidad creativa, significativa y, en algún grado, sustentable.

Del tambor tradicional al reguetón: la propuesta de Fermín Nevita Alabata desde el pueblo wiwa

Diego Soledad Sánchez[29]

Fermín es un joven wiwa de 24 años, originario de El Encanto y residente en Kemakumake. Aunque inicialmente fue kogui, un conflicto familiar lo llevó a El Encanto, donde completó su bachillerato en Gotsezhy y aprendió la lengua damana. Casado y padre de una niña de 3 años a quien ya le inculca el amor por la música, Fermín es un apasionado del reguetón y el rap, géneros que le gusta fusionar en sus creaciones.

A pesar de haber sufrido un accidente en su mano izquierda que le dificulta ejecutar instrumentos como el piano o la guitarra, su sueño de convertirse en cantante lo impulsa a practicar y aprender constantemente. Le encanta tocar el tambor, un instrumento tradicional de su cultura, y aunque sus influencias musicales van desde Ozuna y Nicky Jam hasta Canserbero, Fermín busca imprimir un sello único en sus canciones, mezclando las melodías tradicionales de su cultura indígena con el dinamismo de los géneros urbanos. De este modo ha creado un estilo propio con sus palabras y juegos.

Diego Soledad Sánchez: ¿Cómo fue que se dio cuenta de que tenía capacidades para la música?

Fermín Nevita Alabata: Vi a un profesor que cantaba en kogui y pensé que yo también podía hacerlo. Cuando él interpretaba con la guitarra, yo lo seguía, y él me enseñó un poco. Desde ahí empecé a aprender más, a practicar: a veces todos los días y, en otras ocasiones, cada vez que tenía tiempo con mis compañeros de la escuela. Así he ido aprendiendo a cantar y cómo afinar la voz.

29. Antropólogo e investigador del Grupo Oraloteca, Universidad del Magdalena.



Fermín Nevita Alabata, joven wiwa que con el reguetón quiere generar otras formas de comunicación en su comunidad.

DSS: ¿Cómo afina la voz?

> Me habían enseñado que debía tener tres voces en la canción: aguda, media y fina, y cumplí esa palabra

FNA: Me tocó duro porque yo no podía afinar. Algunos compañeros que también cantan me recomendaron no comer aceite, pan, gaseosas, huevos, arepa o fritos, y seguí ese consejo. Además, empecé a gritar, a hablar fuerte, a practicar, y así mejoré mi voz. Me habían enseñado que debía tener tres voces en la canción: aguda, media y fina, y cumplí esa palabra.

DSS: ¿Cómo es su relación con la música cristiana?

FNA: Esa música se relaciona con la de nuestra cultura tradicional porque, según me di cuenta, puedo interpretar canciones de afuera con las de nosotros. Mezclando esos ritmos, seguí aprendiendo, con ese estilo. Ahora tengo mi voz, un estilo de reguetón romántico y rap.

DSS: ¿Cómo llega el rap a usted siendo una música de afuera? ¿Cómo llegó a articular ese género a las tradiciones suyas?

FNA: La música de afuera me gustó por las pistas, la voz, las letras de las canciones. Además, las melodías son casi parecidas a las de canciones nuestras, aunque son más variadas. Por eso me gustó: también me permitía cantar composiciones de mi pueblo.

DSS: ¿Usted cree que con esas canciones y con ese nuevo estilo y ritmo contribuye a fortalecer las tradiciones de su comunidad?

FNA: Sí, como aprendemos español y damana, sería importante aprender canciones de afuera y de nuestra tradición. Son diferentes

géneros, pero en últimas son música y todos somos familia. Nosotros somos hermanos mayores, y acá afuera ustedes son nuestros hermanos menores.

DSS: Háblanos de lo que conoces sobre la música del pueblo wiwa.

FNA: Hay dos tipos de música: una que se canta sin instrumentos y otra con ellos. La primera se hace para pagamentos espirituales o para conectarse con los dioses de la naturaleza, como el del agua, con el fin de comunicarse, y se interpreta cuando se tala o se quema. La segunda se presenta en ceremonias como bautizos, entrega de poporos, entre otros, y también se utiliza como saneamiento cuando cortamos palos o maltratamos insectos, a los vivientes. A veces, la consulta dice que nuestra deuda queda cancelada con el canto.

DSS: ¿Para ti qué es la música?

FNA: Es como un teléfono a través del cual hablo con los seres espirituales. Cuando uno canta, se concentra. Si usted canta sobre el agua, entonces se está comunicando con los dioses del agua.

DSS: ¿Qué se necesita para tocar estos instrumentos? ¿Cualquiera puede interpretarlos?

FNA: Se necesita algo especial. Solo el que sabe de estas músicas, el que está registrado espiritualmente, puede tocar estos instrumentos.

DSS: ¿Qué música te gusta y cómo llegas a ella?

FNA: Me gusta el reguetón romántico, y llego a este escuchando música en el celular. Mientras iba pasando el tiempo, buscaba en mi teléfono cómo se canta, cómo se escriben canciones. También encontré unos amigos que me enseñaron a afinar la voz, y desde ahí empezó a gustarme más y más, y seguí aprendiendo.

> Cuando compongo canciones mezclo lo nuestro con lo de afuera que me parece bonito. Le escribo a la vida, al amor, a la naturaleza

DSS: Decías que la música wiwa sin instrumentos se usa para hacer pagamento y la que tiene instrumentos se utiliza para pedir o detener la lluvia. En tu caso, ¿qué te gusta trasmitirles a las personas con tus letras cuando cantas o cuando compones?

FNA: Cuando compongo canciones mezclo lo nuestro con lo de afuera que me parece bonito. Le escribo a la vida, al amor, a la naturaleza... Para la primera me inspiré en la escuela, cuando una profesora me puso a hacer una exposición. Le pregunté si yo podía interpretar una canción para exponer, así que mi primer tema fue para los profesores. Desde ese momento seguí practicando. También hago canciones de amor para las mujeres. Me inspiro en ellas para seguir aprendiendo.

DSS: ¿Recuerdas cómo decía esa canción que le cantante a los profesores?

FNA: Casi no; solo un poco: «Queridos profesores, yo quise dedicarles una canción. Gracias por todo: por tu aprendizaje, día a día en la clase dan ejemplo, luchan por nosotros. A veces no aprendemos, a veces nos tratamos mal, pero quise decirte en pocas palabras gracias por todo: la enseñanza, la educación...».

DSS: ¿Qué posición ha tomado tu comunidad por cantar una música que está muy alejada de la tradicional o por lo que decías sobre tomar elementos propios de los wiwa y mezclarlos con elementos occidentales?

FNA: Una vez yo llegué donde el mamo y le dije que a mí me gustaba cantar y que quería ser cantante. Él dijo que iba a hacer una consulta y que tenía que esperarlo dos años. Mientras tanto, debía seguir aprendiendo para poder cumplir mis sueños. Yo seguí esas palabras y ya estoy acá, cumpliendo la primera del mamo.

DSS: ¿Cuál es la composición que más te gusta? ¿Nos puedes hablar de cómo nace ese tema?

FNA: Tengo tres canciones: «Te vas», «Para mí» y «Me gusta». Son las que más me gusta interpretar y practicar. La primera la compuse por un sueño en el que me vi cantándole a una chica que se iba. Cuando desperté, la escribí. Parte del tema dice así: «Tú me decías que me amabas; solo me mentías. Me engañabas. Ahora me dices que te vas, te vas. No

sé por qué si nunca te engañé, jamás te fallé. Ahora te digo que también me voy, me alejo de ti para buscar otra fortuna [...] Si te vas con el viento, yo me voy con el tiempo. Sé que te sientes mal conmigo...».

«Para mí» está dedicada a una chica bonita que la casan y luego la dejan sola, sin marido. Dice así: «Para mí, para mí eres la más preciosa, eso que yo más quiero. Toda tú, hermosa, que a mí me fascina todo lo que siento de ti. De todo tu amor necesito tu calor y tu olor. Paso pensando en ti noche y día. Yo no te olvido. Quiero tenerte en toda ocasión, aquí a mi lado por siempre, tú y yo, mi corazón...».

«Me gustas» se la compuse a una chica que vi y que me gustó, también con la ayuda de un sueño. Una parte dice: «Amanecí perfecto, mi corazón lleno de felicidad. Cuando te vi supe que tú eras para mí, que Dios te puso en mi camino para amarte, adorarte. Quiero quedarme contigo...».

(QR del podcast con las canciones Te vas, Para mí y Me gustas)

DSS: Hablamos de la canción que le compusiste a tu hija. ¿Cómo se titula y cómo fue el proceso para escribirla?

FNA: Ella me ama y no quiere que me vaya. Siempre me pide galletas. Yo también la amo, y por eso le compuse «Mi niña más bonita», que dice así: «Tú eres la única linda niña que tengo en mi mente. A donde vaya te llevaré. Siempre estás en mi conocimiento, tú eres quien siempre está en mí...».

DSS: ¿Cuál de tus canciones consideras representativa para tu comunidad o tu familia?

FNA: «Sobre la vida», que está inspirada en mi papá, mi mamá y la comunidad. Allá hay necesidades sin resolver y mis padres eran pobres; por eso quise escribir esta canción, que dice así: «Yo sacrifico por mi futuro, por mi familia. Pasamos mucho tiempo esperando por nuestro destino, pero nunca pudimos llegar donde esperábamos llegar. Trabajamos para poder tener dinero, luchamos, peleamos hermano...».

Allá hay necesidades sin resolver y mis padres eran pobres; por eso quise escribir esta canción, que dice así

DSS: Para ti, como wiwa, ¿qué importancia tiene la música? No solo la tradicional, sino también el reguetón.

FNA: Como te decía, para nuestra cultura wiwa la música es muy importante para el saneamiento, el pagamento, y mis canciones son relevantes porque nadie de la comunidad ha podido salir en toda su existencia. Por lo tanto, sería significativo y un orgullo que por primera vez un hombre indígena saliera a cantar reguetón. De hecho, mi sueño es posicionarme como un gran cantante para tener más recursos que me permitan ayudar a mi pueblo a cubrir sus necesidades. Esa es mi motivación para cantar y hacer música.

Puerto Escondido:
el bullerengue como raíz, resistencia y saber vivo. Entrevista al músico y gestor cultural Edwin José Flórez

Grupo de Investigación Oraloteca

Grupo Oraloteca: ¿Quién es usted? ¿Cuál ha sido su recorrido en la música, en el folclor?

Edwin José Flórez Galvis: Mi nombre es Edwin José Flórez Galvis y soy docente de profesión del municipio de Puerto Escondido, en el departamento de Córdoba. Mi recorrido en música y danza ha consistido en compilar narraciones dentro de los diferentes encuentros y foros que se celebran en el marco del Festival Nacional del Bullerengue, acá en Puerto Escondido, donde confluyen investigadores académicos de la cultura del Caribe colombiano. Nuestro énfasis es el bullerengue como ritmo afrodescendiente de los bailes cantaos de la región.



GO: ¿Cómo describiría la identidad cultural de Puerto Escondido en la actualidad?

El bullerengue es un ritmo adoptado que toma elementos de la cultura afrocolombiana que viene del Palenque de San Basilio y, principalmente, de los libertos que fueron a la isla de Barú y, desde allí, llegaron a esta región.

EF: La describiría, netamente, como una herencia ancestral de música y danza que se expresa en el bullerengue. Este es un ritmo adoptado que toma elementos de la cultura afrocolombiana que viene del Palenque de San Basilio y, principalmente, de los libertos que fueron a la isla de Barú y, desde allí, llegaron a esta región. Nos identificamos con ese baile cantao porque el 84,7 % de la población es afrocolombiana, con algunos apartes de unos dos resguardos indígenas que existen.

GO: ¿Qué lugar ocupa el bullerengue en la vida cotidiana de la comunidad?

EF: Ocupa un lugar privilegiado porque es la manifestación del alma festiva y ritual de este municipio, de esta región. Yo diría que el bullerengue es un aspecto fundamental en la vida cotidiana en la medida en que da cuenta del legado de nuestros ancestros y nuestras matronas. Por lo tanto, para los habitantes de Puerto Escondido es prácticamente una necesidad aprender a cantar, bailar o tocar los instrumentos de percusión que se utilizan en este ritmo que nos identifica. Hemos llegado a concluir que el bullerengue es la cédula de identidad cultural para Puerto Escondido.

GO: ¿Qué elementos considera que distinguen al bullerengue de Puerto Escondido del que se practica en otras regiones del Caribe colombiano?

EF: El bullerengue de Puerto Escondido tiene unas particularidades que describo en un libro que redacté hace un poquito de tiempo. Nuestra interpretación de ese ritmo es producto de toda una trayectoria de treinta y ocho años de celebración ininterrumpida de festivales y se diferencia en algunos puntos fundamentales.

En primer lugar, nosotros tenemos variantes rítmicas como el bullerengue asentado, el chalupa o chalupiao y el fandango cantao o fandango de lenguas. Cada una de ellas tiene su propio ritual de comunicación y de enamoramiento. En segundo lugar, nuestra forma de cantar es particular porque no obedecemos a la métrica de otras músicas cantadas, sino que hacemos una serie de preguntas-respuestas. Son versos entrecortados donde la voz principal pregunta y el coro responde.

Asimismo, para los instrumentos tenemos unos parámetros establecidos que incluso observamos en el concurso del festival del bullerengue. Para interpretar el tambor hembra o alegre, por ejemplo, existen unos golpes definidos según la tonada que se lleva en el canto. Así se le da un reposo a la cantadora o al cantador que acompañan el ritmo.

El baile en nuestro caso tiene la particularidad de que es en pareja; principalmente, una mujer y un hombre. Aunque en la actualidad casi nunca danzan dos mujeres, nuestras ancestras sí solían hacerlo en los patios de las casas, en áreas que se dejaban sin construir en los lotes de la población. Ellas hacían esa interpretación de bullerengue, y el único macho presente era el ejecutante de los tambores.

Con todos esos parámetros, el bullerengue se convierte en un ritual de comunicación entre los instrumentos, la bailadora y el bailador. La mujer baila alrededor del ejecutante del tambor hembra o alegre, en una suerte de enamoramiento, y el bailador junto al tamborero tiende a captar la atención de ella. En esta danza, el instrumento dominante es el tambor hembra, mientras que el tamborero, que era más escaso en la época de nuestros ancestros, se vuelve una presencia apetecida para estas mujeres bailadoras. De ese modo, el baile se convierte en una ceremonia de cortejo, mientras que en San Basilio de Palenque es una práctica de iniciación, de transición de la pubertad a la adolescencia, con otras connotaciones.

En cuanto a las variantes, se puede decir que el bullerengue asentao tiene una cadencia. Es un ritmo bastante reposadito, con unos golpes definidos, y requiere una destreza especial de la bailadora para danzarlo. El chalupa, por su parte, es más festivo, más rápido, y no se utiliza tanto como un ritual de comunicación; es el que suena cuando se dan lo que nosotros llamamos «los quites», que consisten en que la mujer desplaza a la bailadora y el hombre al bailador, y se van dando los relevos.

Finalmente, el fandango es uno seis octavos que, contrario al asentao y el chalupa, que se utilizan para espectáculos y ruedas, se ejecuta única y exclusivamente en las procesiones, en las fiestas patronales y para caminar largos tramos tocando y bailando bullerengue. Esas son las particularidades que tiene nuestro ritmo con respecto al de otras regiones.

GO: ¿Cuáles son sus primeros recuerdos del bullerengue?

EF: Básicamente, son de mis ancestros, mi familia y, en concreto, mi abuela materna. Ellos practicaron bullerengue, así como mis vecinos del barrio donde yo crecí. De manera que, desde muy niño, vi permanentemente a esas bullerengueras, a esas matronas como las llamaban aquí, cantando y tocando junto a los tamboreros y a los bailadores.

GO: ¿Quiénes eran las personas que lo interpretaban?

EF: Recuerdo que lo vi interpretado por grupos de bullerengue ya conformados, con una estructura que incluía a los tamboreros, macho y hembra, sus tabliteras, que también eran coristas, las cantadoras y los bailadores y las bailadoras. Puedo mencionar a Ulalia Medrano, Julia León, Petrona Miranda, Juanita Berrío y Damiana Morales, que eran las que estaban en esa época. Pertenecían a Los Negritos del Caribe, el primer conjunto de bullerengue organizado que hubo aquí en Puerto Escondido.

GO: ¿Qué historias o saberes se transmiten a través de estos cantos?

EF: Las historias que se transmiten están basadas más que todo en la cotidianidad y en la inspiración del cantador. En la ancestralidad hubo cantadores destacados de bullerengue como Tito Daniel Ávila o el mismo Julio Galván, que era tamborero y a su vez cantaba.

Se le cantaba mucho a la cotidianidad, a la vida, al dolor, a la mujer, a la muerte, a la vida, a los nacimientos, a los matrimonios; casi nunca al hombre. Las inspiraciones eran, principalmente, la misma naturaleza, el mar, las narraciones de historias, las formas y los estilos de vida. Todos esos saberes se transmitían a través del canto del bullerengue.

GO: ¿Recuerda alguno?

EF: Sí, hay muchos bullerengues. Uno de los más tradicionales que recuerdo es «Roncafé», que se trata, justamente, del café al que le adicionaban una copa de ron blanco o de Tres Esquinas, que era lo que había en esa época por acá. En el mejor de los casos, lo que se le agregaba era una copa de ñeque o chirrinchi, una bebida alcohólica tradicional de este medio.

También se le cantaba a un puente que, según se afirmaba de forma jocosa, habían hecho en Medellín. No sé por qué mencionaban a esa ciudad, pero ese bullerengue hacía referencia a un puente construido con las costillas de un burro. Es decir, hacían unas narraciones fantásticas que solamente existían en la mentalidad de los compositores de esa época.

Otro bullerengue era el de la balandra, una embarcación no muy estable impulsada por vela. En el agua del mar, esa barca se movía mucho y siempre tendía a voltearse, por lo que cantaban: «La balandra se voltea, se voltea, hay viento, que el viento la mueve, que el viento la tumba». Otras composiciones estaban inspiradas en la naturaleza o en la mujer. Por ejemplo, existe un canto que habla de una mujer que no puede parir «ese pelado porque lo tiene atravesado». Todo ese tipo de vivencias se transmitían a través del bullerengue.

GO: ¿Usted también canta?

EF: No. Yo me centré en componer y en hacer los arreglos y ajustar los temas al ritmo de la persona que cantaba en mis grupos de bullerengue. Lo que sí canté fueron otras cosas, como cumbias, porros, mapalé, puya y demás ritmos del Caribe colombiano en los que me interesé al investigarlos.

GO: ¿Cuál ha sido el papel de las mujeres en el bullerengue en Puerto Escondido?

EF: Las mujeres han desempeñado un rol súper destacado como embajadoras del bullerengue. En ese sentido, hay unas experiencias muy interesantes de mujeres que han salido buscando oportunidades de trabajo y de estudio y que forman grupos dondequiera que van, solamente con esas semillitas que ellas se llevaron de lo que aprendieron acá con los ancestros y las ancestras. Así, llevan nuestro legado tradicional a distintos lugares de todo el país.

Estas mujeres han permitido que el bullerengue no se detenga en el tiempo y, en cambio, haya trascendido y sea transmitido a través de las generaciones. Ellas han sido las pioneras en el canto, en el baile, en el coro y en toda esa transmisión oral.

GO: ¿Cómo se ha dado esa transmisión de esos saberes entre generaciones?

EF: A través de las escuelas comunitarias. No son instituciones formalizadas, como el sistema lo exige; son, sencillamente, personas que portan nuestro legado y lo transmiten. Además de ser académico y pedagogo, yo estuve involucrado por mucho tiempo en grupos de bullerengue. Primero, desde el año 1988, hice parte de ellos; posteriormente los conformé; y luego ajusté algunas cosas y logré transmitir los saberes de este ritmo a los muchachos.

GO: ¿Considera usted que el bullerengue ha funcionado como una forma de resistencia en su comunidad?

EF: Sí, indudablemente. Con nuestra música hemos soportado todos los embates de la violencia en este municipio, azotado principalmente por los grupos al margen de la ley. En el marco del conflicto armado, hemos perdido a varios jóvenes de la región. Sin embargo, el bullerengue ha representado una especie de proceso sanador para la generación de los que estábamos terminando bachillerato en 1988. Hasta entonces, ese ritmo solo lo cantaban y bailaban las personas de la tercera edad, pero a partir de ese año empezamos a explorar esta tradición.

También nos hemos sobrepuesto a los problemas que hubo en época de pandemia con el diapidismo. Nos hemos mantenido incluso con la escasa o casi nula ayuda del Gobierno nacional o departamental. Las escuelas comunitarias de bullerengue siguen en pie.

GO: ¿Usted considera que estas músicas tienen un papel de sanación colectiva?

EF: Sí. El bullerengue, como parte de los bailes cantaos del Caribe colombiano, nos ha permitido romper barreras de inclusión generacional. En época de festivales, este canto surge como una forma de sanar las penas y las heridas que dejan la pérdida de un ser querido; sobre todo, en el caso del bullerengue sentao. Asimismo, los adultos mayores que viven la tradición, que son portadores del legado, se olvidan de sus dolencias y de sus dificultades.

En definitiva, el bullerengue es una expresión que agrupa a todo el mundo, sin distinción de edad. Esa comunión ha servido como mecanismo de sanación, de perdón y de resiliencia. Así lo hemos percibido en las investigaciones realizadas a propósito de esta música y en las generaciones que han estado presentes en todo este proceso.

GO: Usted, que ha estudiado el bullerengue, ¿ha percibido o experimentado cambios en la manifestación?

EF: ¿Cambio en qué?

GO: En la manifestación, en la tradición.

EF: Sí, por supuesto. En la transmisión de conocimientos de unas generaciones a otras

se han perdido algunos elementos tradicionales. Puedo darle unos ejemplos. Por una parte, en el baile nos hemos dejado permear de la influencia de otras regiones. Así, en el Reinado del Bullerengue que celebramos en Puerto Escondido en ocasiones participan algunas reinas que imponen su estilo de danza, como la última que escogieron. Esta tendencia se debe a que los jurados a menudo no son seleccionados con el objetivo particular que se propone con el festival, así que algunas de las candidatas empiezan a desviarse de la tradición. Nuestra labor con las escuelas, entonces, es buscar que se vuelva nuevamente a lo propio.

Por otra parte, en las interpretaciones del tambor hembra también se han perdido algunos golpes que definían el bullerengue de Puerto Escondido. En este caso, se busca seguir el estilo de los tamboreros que ganan en algunos festivales y que, al ser de otra región, tienen una forma diferente de interpretar el instrumento. Asimismo, en el canto se presentan bastantes problemas en la transmisión ya que los músicos de ahora, que se dan a conocer en las redes, son imitadores de otros que no tienen nada que ver con la métrica del verso de Puerto Escondido.

En definitiva, sí se han perdido algunos elementos y se ha transformado el bullerengue. Podría decirse que la causa de este fenómeno son los festivales, ya que en cada uno de estos eventos aparecen nuevas modalidades que las personas aprenden por imitación; no por instrucción de los portadores del legado de este ritmo del Caribe.

GO: ¿Cómo se pueden mantener la tradición y la autenticidad del bullerengue sin cerrarse a los procesos de desarrollo o de cambio cultural?

EF: No se trata de estandarizarlo, sino de que las escuelas de formación de bullerengueros mantengan el formato original. Se debería buscar, por lo menos, mantener un 85 % de ese estilo tradicional.

GO: ¿Qué papel desempeñan los jóvenes en la continuidad del bullerengue?

EF: Los jóvenes son los receptores y los encargados de mantener el legado. En esa medida, es crucial que las nuevas generaciones reciban este saber musical de la mejor forma, con respeto por la tradición. De este modo seguiremos manteniendo el bullerengue original de Puerto Escondido, que se inspiró en el ritmo de la isla de Barú y le adicionó instrumentos y elementos particulares de esta región.

GO: ¿Cuáles considera que son los principales retos como formador o gestor cultural?

EF: Resistir a la invasión de las nuevas sonoridades y los estilos modernos que se publican en las diferentes plataformas. Mantener la manifestación ancestral del bullerengue por encima de esos ritmos y variantes que provienen de otras regiones es el mayor desafío. Nuestro objetivo, como formadores





de formadores, es rescatar y visibilizar el bullerengue de Puerto Escondido.

GO: ¿Ha existido algún tipo de apoyo institucional o todo es puro esfuerzo comunitario?

EF: Puro esfuerzo comunitario. La institucionalidad no le ha prestado atención a la preservación del bullerengue. Las inversiones están destinadas a la celebración del festival, pero no al fortalecimiento de las escuelas comunitarias ni a instrumentación. En ocasiones, algunos proyectos formulados a nivel de concertación o a escala departamental reúnen dotación y vestuarios, pero no se dan iniciativas que busquen fortalecer nuestra música.

GO: Ya para terminar, don Edwin, si tuviera que elegir un solo canto que represente el alma de Puerto Escondido, ¿cuál sería?

EF: Indiscutiblemente, hay un bullerengue que resonó y después se fue quedando, una composición que le hicieron a Puerto Escondido precisamente y que menciona varios sitios emblemáticos del municipio. Dice: «Sopla brisa, sopla, que vamos llegando a Puerto Escondido, yo no sé hasta cuándo. En la plaza de bullerengue, allí vamos a cantar a este pueblo querido allá en la orilla del mar».

Así, con una cantidad de versos, es un canto que identificaría de forma particular a Puerto Escondido. En cuanto a piezas más tradicionales, serían los que le mencioné: «Roncafé», «Puente de Medellín», «Las chinolas» o «María Martínez, la valerosa».

GO: ¿Y de los que usted ha compuesto?

EF: «El dolor». Es un canto que arreglé con el grupo de bullerengue inspirado en una persona que tenía un dolor, pero no sabía dónde, así que empezamos a molestarla. Es un cantador que todavía está vivo: Nicolás Sáez, un señor ya de ochenta y tantos años al que le dicen el Cholo Abigail. Él aseguraba que no podía cantar ese día, que no podíamos practicar porque él tenía dolor.

GO: ¿Y no se sabe algún pedacito de «El dolor»?

EF: «Tengo un dolor. Me duele la respuesta. Ay, la cabeza me duele. En la barriga me duele. Ay, no sé a dónde me duele». Es un bullerengue que nació como algo jocoso y que en un festival quedó como mejor canción inédita.

GO: ¿Usted no le ha dedicado ningún bullerengue al conflicto armado?

EF: Sí. Los compositores y las compositoras que tuve en mi grupo. Existen cantos como «Colombia pide la paz», que se ha interpretado en casi todos los conjuntos de bullerengue a nivel nacional. También hay uno que se refiere al proceso 8000, de la época del expresidente Ernesto Samper. De manera que sí ha habido varios bullerengues dedicados a todo este problema de la violencia.

GO: Bueno, don Edwin, muchas gracias por su entrevista y por darnos esta oportunidad de escucharlo.

Las canciones y la parranda

Dana Laudith Ovalle Ramírez[30]

Hace un tiempo me preguntaba: ¿qué es lo fundamental de una parranda? Después de experimentar y algunas conversaciones, llegué a la conclusión de que estas fiestas son fundamentales por su buena música, sin circunscribirse dentro de un solo ritmo. Es decir, estos encuentros y las canciones son mucho más que elementos de diversión; constituyen formas de construir comunidad, memoria y, sobre todo, de dar vida a la fiesta.

En muchos pueblos, la música tradicional y las reuniones festivas no solo se disfrutan, sino que también se viven como espacios donde se puede dar cuenta de cómo la cultura y la identidad se fortalecen. Las canciones, con sus letras llenas de historias, amores, luchas y anécdotas, capturan momentos y sentimientos que nos conectan con nuestros saberes y sentires y, al mismo tiempo, con los demás. Por su parte, la parranda se convierte en un escenario espontáneo donde la gente se reúne, comparte, ríe y celebra.

Este escrito explora cómo las canciones y la parranda no solo acompañan el festejo, sino que lo construyen a partir de la selección de canciones. Al mismo tiempo, con base en el libro *¿Hay música en el hombre?*, de John Blacking (2015), se evidenciará la música como un lenguaje universal que está profundamente conectado con la vida emocional y social de las personas, y que esta conexión es una parte fundamental de lo que significa ser humano.

> La música no es solo una manifestación artística o un fenómeno exclusivo de sociedades avanzadas, sino una capacidad inherente y universal de la humanidad

30. Estudiante de Antropología. Semillerista del Grupo Oraloteca. Universidad del Magdalena

Según Blacking (2015), la música no es solo una manifestación artística o un fenómeno exclusivo de sociedades avanzadas, sino una capacidad inherente y universal de la humanidad. El autor argumenta que todos los seres humanos son musicales por naturaleza debido a la estructura de sus cuerpos y su capacidad para percibir patrones sonoros, ritmos y melodías. En ese sentido, es posible concluir que la música no es tan solo un producto cultural sofisticado que surge de ciertos contextos, sino que tiene raíces biológicas y emocionales que están presentes en todas las personas, independientemente de su cultura o contexto.

Lo anterior explica en qué medida la música, en el ámbito de la parranda, contribuye a consolidar un sentido de pertenencia. El hecho de que todos participen en estos espacios festivos, que son en definitiva una expresión de identidad, alegría y celebración compartida, evidencia claramente el potencial de la música como un lenguaje universal.

Siguiendo con Blacking (2015), los seres humanos no solo hacen música porque les gusta, sino porque esta forma de expresión responde a necesidades emocionales, físicas y sociales. Desde esta perspectiva, la música no se puede analizar exclusivamente como una creación artística; también es necesario entenderla como un reflejo directo de las interacciones humanas tanto a nivel personal como al social. En ese orden de ideas, podríamos decir que una de las bases para comprender y crear música es reconocer que el sonido está enraizado en la misma estructura física del cuerpo humano, con su respiración, sus pulsos y sus movimientos rítmicos.

Para comprender de una manera más profunda el fenómeno de la parranda, sería necesario vivir la experiencia directamente, más allá de cualquier reflexión escrita. Sin embargo, un punto de partida importante es tener en cuenta que las canciones que se escuchan en estos espacios reflejan la esencia de la celebración, no solo por lo que expresan sus letras, sino al establecer un ambiente emocional, a menudo a través del vallenato. Para ilustrar este vínculo, tomaré como ejemplo la siguiente estrofa de un tema de 2004 compuesto por Kaleth Morales, Gabriel Maestre y Silvestre Dangond:

Mejor nos vamos a parrandear,

mejor nos vamos a parrandear.

Una botella'e ron,

y unas hembras pa poder bailar,

y así olvidarás tanto dolor.

De pronto en la fiesta encuentres quien te quiera.

Al preguntarles a personas que han sido parte de estos espacios cómo definían la parranda y cuáles eran las canciones que no podían quedar fuera de ella, pude ver que la elección de temas tiende a la «nueva ola» o a la más reciente generación de cantantes (Churo Díaz, Silvestre Dangond, Martín Elías, Kaleth Morales, entre otros), combinada con exponentes fundamentales del vallenato viejo o «yuquero» (el Binomio de oro, Diomedes Díaz, Poncho Zuleta, Los Diablitos y demás). Asimismo, se llegó a afirmar que la parranda dependía de la música que se escuchara, de lo que se tomara y de con quién se estuviera.

La información anterior concuerda con la teoría de Blacking, que establece una relación entre la identidad de las personas y la música que escuchan. Así, la parranda se compone de diferentes aspectos y canciones cuyo efecto no tiene que ver con lo «nuevo» o «viejo» que sea el vallenato, sino con la forma en que se disfruta este género. Ahora bien, como se indicó, no está de más vivir la experiencia de una buena parranda, con música de su preferencia y, ¿por qué no?, unos vallenatos, para entender mejor esta forma de vivir la fiesta.

Las retretas

Marielca López Santiz[31]



Cuando se acaba diciembre, el ambiente festivo en Sincelejo, Sucre, continúa.

Se acaba diciembre, pero el ambiente festivo en Sincelejo, Sucre, continúa. Al llegar el 20 de enero se celebra la fiesta más importante del municipio, en honor al dulce nombre de Jesús. En la programación para este año, 2025, encontramos varios eventos: desde la coronación de las reinas central e infantil, los desfiles, las famosas corralejas y los festivales gastronómicos hasta las reconocidas *retretas de bandas.*

Las bandas son grupos de músicos que interpretan instrumentos de viento-metal, entre los que se destacan el bombardino, el trombón y la trompeta; de percusión, como los platillos, el bombo, la caja orquestal y el redoblante; y de viento-madera, como el clarinete. Los conjuntos que se presentan en las retretas interpretan principalmente los ritmos de porro y fandango. El primero se caracteriza por ser alegre, cadencioso y fiestero, y se toca en compás de 2/2, mientras que el segundo es un aire ligero, rápido, marcado a compás ternario 6/8. Los dos presentan distintas variaciones y similitudes entre sí, por lo que a menudo pueden ser confundidos.

31. Estudiante de Antropología. Semillerista del Grupo Oraloteca. Universidad del Magdalena



En esta ocasión, como siempre, quiero disfrutar de las fiestas, así que, con mi mamá, mi hermano, mi tío y unas amigas de ellos, decidimos ir a la retreta de bandas del principal parque de Sincelejo: el Santander. Los primeros en llegar somos mi mamá, mi hermano y yo. La banda está interpretando sus instrumentos formada en un círculo, mientras algunas personas bailan en el centro y otras, alrededor, solo escuchan la música.

Al atravesar el tumulto de personas, buscando dónde ubicarnos, la otra banda empieza a tocar un porro. En ese momento veo una cara familiar, una vecina del barrio donde creció mi mamá y que, tan pronto nos reconoce, nos lleva al centro del círculo de este conjunto a bailar. Le dice a su acompañante: «Esta también es mochilera», haciendo referencia al barrio Mochila. Ahí no solo crecieron las dos mujeres, sino que también se hacen retretas. La vecina nos dice que ha estado en el parque desde las cinco de la tarde, cuando empezó el evento (ya eran las ocho de la noche).

Seguimos bailando al ritmo de porros y fandangos, en una dinámica en la que cada banda ejecuta dos canciones y la gente se mueve de un conjunto al otro, porque es más sabroso bailar al lado del grupo que está tocando. En esta oportunidad, las dos bandas tocan por cierto tiempo; después vienen otras dos, y así se van rotando.

Luego llegan mi tío y sus amigas. Hay personas de todas la edades, familias y grupos de amigos, bailando, moviendo los hombros al ritmo del redoblante, guapirreando y, en vez de velas, cervezas en la mano. Las canciones que más emocionan son los porros «La espuela del bagre», «El sapo», «La Lorenza», «María Barilla», «El balay», «El arrancateta», «El sincelejano», «Fiesta en corralejas» e «Imágenes». Entre los fandangos, se destacan «Veinte de enero», «Tres clarinetes» y «La puya del Diablo», que nunca faltan en una retreta de banda o toque.

Al sonar «Imágenes», de Leonardo Gamarra, los asistentes empiezan a cantar la letra de la canción al son de los instrumentos:

Sueño con imágenes muy tristes,

amores que nunca existen,

sombras que solo se van.

Hago castillitos en el aire,

procurando de alcanzarte,

pero mi tiempo se va (Súper Banda de Colomboy, 2022).

Recibimos el paso de la reina central, que se muestra abierta a bailar con la gente y nos acompaña durante «Veinte de enero» y, por supuesto, «Tres clarinetes». La retreta, que empe-

zó desde las cinco de la tarde, debe terminar a las diez de la noche por orden de los organizadores de las fiestas. Sin embargo, en los barrios populares este evento suele prolongarse según lo que las personas les paguen a las bandas. En ocasiones, incluso se amanece.

Para terminar la noche, todas las bandas presentes se unen y tocan una canción para despedirse: «Fiesta en corralejas», de Rubén Darío Salcedo. Al escuchar los primeros sonidos de las trompetas, la gente empieza a guapirrear y a cantar:

Ya viene el 20 de enero, la fiesta de Sincelejo.

Los palcos engalanados, la gente espera el ganado.

Esta fiesta sí está buena, la fiesta en corralejas.

Esta fiesta sí está buena, la fiesta en corralejas.

Es la fiesta de la costa más alegre de Colombia.

Allá va Esteban Salcedo, en su caballo piquetero.

Esta fiesta sí está buena, la fiesta en corralejas.

Esta fiesta sí está buena, la fiesta en corralejas (Codiscos, 2019).

Así empiezan las fiestas en Sincelejo: con unos buenos porros y fandangos.



Referencias bibliográficas

Codiscos. (2019, 31 de julio). *Fiesta en corraleja, los caporales del Magdalena-audio* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=fwaC52O8wgc

Súper Banda de Colomboy. (2022, 28 de enero). *Imágenes* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Ig_KWvme5U4