

El elemento que enlaza estos trabajos es el concepto de Patrimonio Cultural entendido como “un conjunto determinado de bienes tangibles, intangibles y naturales que forman parte de prácticas sociales, a los que se les atribuyen valores a ser transmitidos, y luego resignificados, de una época a otra, o de una generación a las siguientes. Así, un objeto se transforma en patrimonio o bien cultural, o deja de serlo, mediante un proceso y/o cuando alguien –individuo o colectividad–, afirma su nueva condición” (Servicio Nacional del Patrimonio cultural, 2005).

En consideración que todo patrimonio cultural toma forma a “partir de un proceso social y cultural de atribución de valores, funciones y significados” y que por tanto, “no constituye algo dado de una vez y para siempre”, se requiere una salvaguardia de este legado, a través de la red institucional de un país y de una ciudad, y por ello, el Carnaval de Barranquilla, y al igual que el Festival Vallenato declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en 2015, en tanto son “producto de un proceso social permanente, complejo y polémico, de construcción de significados y sentidos, requieren ser resguardados por los organismos de Cultura nacional y en nuestro caso por las instituciones universitarias”.

El Grupo de Estudios Interdisciplinarios del Caribe, matriz del Doctorado en Estudios del Caribe de la Universidad Simón Bolívar, ha considerado pertinente y justo, realizar una reflexión colectiva de sus investigadores sobre temas relacionados sobre el patrimonio cultural en un mosaico o prisma multicolor que le confiera sentido teórico a diversas prácticas de nuestros pueblos que requieren ser protegidas para que permanezcan inalterables en su esencia en el alma colectiva.

PATRIMONIOS CULTURALES DEL CARIBE COLOMBIANO

Jairo Solano Alonso - Marelvis Mariano Vilorio - Yaneth Sandoval Camacho
Luis Javier Hernández Carmona - Aura Aguilar Caro
Gina Viviana Morales Acosta - Carolina De la Hoz Campo
David José Pinedo Murgas - Paola Milena Larios Giraldo

PATRIMONIOS CULTURALES

del Caribe colombiano



Escanee el código QR para conocer más títulos publicados por Ediciones Universidad Simón Bolívar



PATRIMONIOS
CULTURALES
del Caribe colombiano

**PATRIMONIOS CULTURALES DEL CARIBE
COLOMBIANO**

© Jairo Solano Alonso - Marelvis Mariano Vilorio - Yaneth Sandoval Camacho -
Luis Javier Hernández Carmona - Aura Aguilar Caro - Gina Viviana Morales
Acosta - Carolina De la Hoz Campo - David José Pinedo Murgas - Milena
Larios Giraldo

Grupo de Investigación:
Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre el Caribe
Líder: Jairo Solano Alonso

Proceso de arbitraje doble ciego
Recepción: Junio de 2018
Evaluación de propuesta de obra: Julio de 2018
Evaluación de contenidos: Agosto de 2018
Correcciones de autor: Septiembre de 2018
Aprobación: Octubre de 2018

PATRIMONIOS CULTURALES del Caribe colombiano

Jairo Solano Alonso

Marelvis Mariano Vilorio - Yaneth Sandoval Camacho

Luis Javier Hernández Carmona - Aura Aguilar Caro

Gina Viviana Morales Acosta - Carolina De la Hoz Campo

David José Pinedo Murgas - Paola Milena Larios Giraldo

Patrimonios culturales del Caribe Colombiano / Jairo Solano Alonso [y otros 8]
-- Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar, 2018.

191 páginas; figuras a color

ISBN: 978-958-5533-31-8 (Versión Digital)

1. Cultura 2. Carnavales 3. Folclor 4. Patrimonio cultural inmaterial 5. Preservación histórica I. Solano Alonso, Jairo II. Mariano Viloría, Marelvis III. Sandoval Camacho, Yaneth IV. Hernández Carmona, Luis Javier V. Aguilar Caro, Aura VI. Morales Acosta, Gina Viviana VII. De la Hoz Campo, Carolina VIII. Pinedo Murgas, David José IX. Larios Giraldo, Paola Milena X. Universidad Simón Bolívar. Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre el Caribe XI. Título
306.4 P314 2018 Sistema de Clasificación Decimal Dewey 22ª edición.
Universidad Simón Bolívar – Sistema de Bibliotecas

Impreso en Barranquilla, Colombia. Depósito legal según el Decreto 460 de 1995. El Fondo Editorial Ediciones Universidad Simón Bolívar se adhiere a la filosofía del acceso abierto y permite libremente la consulta, descarga, reproducción o enlace para uso de sus contenidos, bajo una licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



©Ediciones Universidad Simón Bolívar

Carrera 54 No. 59-102

<http://publicaciones.unisimonbolivar.edu.co/edicionesUSB/>

dptopublicaciones@unisimonbolivar.edu.co

Barranquilla - Cúcuta

Producción Editorial

Editorial Mejoras

Calle 58 No. 70-30

info@editorialmejoras.co

www.editorialmejoras.co

Junio de 2018

Barranquilla

Made in Colombia

Cómo citar este libro:

Solano Alonso, J., Mariano Viloría, M., Sandoval Camacho, M., Hernández Carmona, L. J., Aguilar Caro, A., Morales Acosta, G. V., De la Hoz Campo, C., Pinedo Murgas, D. J. & Larios Giraldo, P. M. (2021). *Patrimonios culturales del Caribe colombiano*. Barranquilla, Colombia: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

Contenido

Una reveladora travesía por el mapa del Caribe colombiano ...	9
Introducción.....	15
La Música del Carnaval de Barranquilla: Patrimonio compartido con el entorno antillano.....	21
Entramado Social de las ciudades del Caribe colombiano ...	26
Música y Culturas en tiempos de Flota y tiempo muerto: Música y Sincretismo Cultural	29
Los Bailes de Tambor	31
Matrices Musicales de América Latina y el Caribe.....	34
La Copla Hispana	35
La influencia de la Música del Río en la costa Caribe colombiana	38
La Cumbia del Río Magdalena	44
San Basilio de Palenque y sus gramáticas de la creación: El Patrimonio Narrado.....	55
La semiosis patrimonial y las gramáticas de la creación	57
Imaginario y gramáticas culturales.....	66
El patrimonio narrado y la ciudadanía comunitaria.....	71
Conclusiones	77
Bibliografía.....	79

Música vallenata y universalización del patrimonio	
Caribe: Una propuesta semiótica	81
LA TRANSFERENCIA PATRIMONIAL EN LAS	
CULTURAS INSERTAS	84
Música vallenata y hermenéutica de lo sensible	89
Cotidianidad, significación y cosmogonía.....	95
Campos semióticos y lógicas de sentido	104
Conclusiones	105
Referencias.....	107
La dimensión inmaterial del patrimonio ribereño en el	
Caribe colombiano	109
La arquitectura de ribera en el Caribe colombiano.....	111
<i>Configuración del espacio habitacional y productivo</i>	<i>121</i>
<i>Técnicas constructivas derivadas de saberes</i>	
<i>tradicionales</i>	<i>126</i>
<i>Soluciones arquitectónicas</i>	<i>129</i>
Conclusiones	132
Referencias bibliográficas	133
Representaciones femeninas: Arte urbano y música	
popular - Caribe colombiano*	135
Representaciones femeninas	136
Plan metodológico	141
Lo representacional en las imágenes	144
Entre amores de un mochuelo cantor y un centurión	
de la noche	152
El Caribe: entre imágenes y canciones	157
Relacionado a lo musical.....	158
El arte urbano y la música popular Caribe: entre,	
representaciones tradicionales y modernas	159
Una tradición en ocaso	160
Referencias Bibliográficas	165

El reconocimiento de los recursos culturales, para las prácticas educativas a través de comunidades de aprendizaje	169
Delimitación del problema	173
Objetivo General	175
Objetivos específicos	176
Justificación	176
Metodología	177
Marco Teórico.....	178
Conclusiones	187
Referencias Bibliográficas	189

PRÓLOGO

Una reveladora travesía por el mapa del Caribe colombiano

Éramos unos muchachos apenas iniciados en otras disciplinas de lo académico, pero también del arte teatral y con unas primeras incursiones en lo literario, cuando irrumpimos en el periodismo, quizá tras esa frase tan seductora de nuestro querido Gabriel García Márquez: “El periodismo es el oficio más bello del mundo”.

Y entonces, metidos ya de lleno en la fiebre afanosa de comunicar día con noche los sucesos menudos del acontecer cotidiano en mitad de aquella década de los 70, tan derribadora de conceptos, fue cuando –en nuestra curiosidad intelectual excitada y dispersa– otro asombro se nos impuso, festivo él y sin protocolos mayores...

Fue cuando supimos que, en el devenir social, cultura lo es todo, que el todo cultural subyace en la realidad entera; que toda hechura y proyecto humano, la vida misma y el vivirla, y esos entornos nuestros, y también nosotros, con nuestras fervientes utopías de entonces, lo éramos; y que

–a plena conciencia o sin ella, y en mayor o menor grado–, estamos siendo unos actores de cultura...

De una cultura que se nos vino encima arrollando con sus bombos de carnaval, sus musas del cine o del trópico, y muy criollas musicalidades Caribes... En fin, “algo” tan felizmente pedestre y familiar y cómplice como los andares de barriada de donde nosotros veníamos.

Este “algo” no fue otra cosa que el entonces novedoso concepto de que, al lado de la alta cultura, de la “cultura culta”, selecta y clásica, había esa otra, la de casi todos: una tal Cultura Popular.

Es sabido que, a lo largo de la historia, la noción de cultura ha tenido distintos significados y matices. En todo caso, el primerísimo sentido del concepto “cultura” había derivado desde sus primitivas connotaciones agrarias hasta quedar vinculado definitivamente a los de “sociedad” y “civilización”.

El asunto es que aquella revelación de una Cultura Popular que veníamos viviendo sin saberlo, nos llegó propiamente del mundo académico: de, por ejemplo, hojear y leer –como un descubrimiento intelectual de nueva generación que quizá nos daría exóticas luces para abordar pretenciosamente nuestro primíparo oficio de comunicadores– a unos teóricos del primer mundo, como un Gramsci, un Levi-Strauss, McLuhan o Umberto Eco.

Casualmente, estos son autores que plantearon lazos de mutua dependencia entre comunicación y lenguaje con la cultura. Por otra parte, en un reciente ensayo para la Universidad de Cantabria, el académico Eloy Gómez Pellón invoca el vocablo alemán *Kultur* para referirse a la cultura como “el conjunto de atributos que particularizan a una comunidad como producto del paso del tiempo o como formación histórica que

deviene en espíritu nacional”. Y párrafos adelante, hace constar que “La Lengua es la sustancia de la identidad del grupo”.

Todo hasta aquí, apenas necesario para colegir que, desde entonces, todos esos planteamientos de aquellos insurgentes estudiosos de las ciencias sociales hurgando desde disciplinas diferentes en los procesos de la sociedad y las masas, bastaron para dar validez al concepto de una “cultura popular”, visibilizar sus expresiones en la cotidianidad social y, consecuentemente, hacer a las comunidades conscientes y empoderadas de ese legado obligante llamado patrimonio cultural.

Pues precisamente, de tal materia es de lo que trata este libro, de nuestro “patrimonio narrado”, en seis ensayos de dispares contenidos que, no por especializados, dejan de lado la sabrosura de contarlos todo con la gracia de un buen-decir Caribe.

Antes de que entren ustedes a su disfrute, valgan algunas cuantas consideraciones como párrafos introductorios, ya referidos concretamente a la comprensión e importancia de los patrimonios culturales. Por ello quisimos consultar cómo se define institucionalmente este concepto. En los párrafos que siguen, las citas entre comillas son tomadas de las páginas respectivas del Ministerio de Cultura de Colombia y de Unesco-Patrimonio Cultural.

Nuestro sentido de identidad cultural y pertenencia social, como región y nación, nos viene umbilicalmente prendido de ese conjunto de legados patrimoniales en cuya fuerza simbólica nos vemos representados, en lo afectivo personal tanto como en los imaginarios compartidos con el resto de la colectividad.

“Es el conjunto de sitios, objetos, expresiones y personas que materializan simbólicamente los contenidos ideológicos por los cuales esa colec-

tividad se mantiene cohesionada, y que le otorgan, su sentido de identidad cultural y de legitimación política frente a otros grupos sociales”, así han definido los expertos el patrimonio cultural.

Pero no se trata solamente de esos lugares de memoria histórica y de encuentro concelebrado, habitual o festivo, ni de aquellos monumentos reconocidos, edificaciones u objetos aquerenciados en unánime popularidad. Porque también, y de manera especial, allí cabe “todo cuanto se expresa por unas tradiciones orales y escritas que reciclan, actualizan, replantean y transforman los contenidos ideológicos en torno a los cuales esa colectividad se cohesionan, se identifica y se legitima”.

Tal conjunto de bienes materiales e inmateriales que se evidencian como característicos de un país o región, no son otra cosa que su herencia cultural, esa misma que han recibido de anteriores generaciones y que, por las singularidades que atesoran, es común que terminen siendo su mejor atractivo turístico.

Son muy diversos los componentes de un determinado patrimonio cultural, puesto que va desde plazas, otros lugares emblemáticos y obras arquitectónicas, hasta danzas, ritos y cantos, y obras de arte, sean estas pictóricas o esculpidas, escenificaciones en vivo o textos narrativos y poéticos.

Precisamos señalar que, al lado del patrimonio cultural suele haber también un patrimonio natural: es aquel que la humanidad recibe sin que sea obra de la mano del hombre o de su devenir histórico, y que suelen ser componentes significativos de la naturaleza, cautivantes por su imponencia o belleza.

El no preservar la esencia de nuestro patrimonio cultural implica nada menos que “la desaparición de la historia propia y el socavar las

bases culturales de los mecanismos de legitimación política frente a otras naciones”. Y un primer paso para su preservación debería ser instituir una educación que tenga por objetivo el conocimiento crítico de ese patrimonio cultural. Por eso nos pareció clave el concepto de “pedagogía de la tradición” a que se refiere el artículo sobre el Palenque de San Basilio.

En fin de cuentas, el patrimonio cultural “es un libro abierto en el que la ciudadanía se reconoce a sí misma, derivando de ello una alta dosis de autoestima y un saludable sentido de pertenencia, origen y destino, lo que le facilitará orientar sus acciones del presente”.

Este que abrimos ahora ante ustedes viene a ser precisamente un compendio de análisis diversos y enfoques pormenorizados desde las perspectivas de otras tantas disciplinas académicas que, por otra parte, ilustran esa siempre sorprendente y rica “gama poliédrica” de las mil y una expresiones susceptibles de inscribirse en el concepto “patrimonio cultural”.

Nueve profesionales, expertos y expertas, vinculados al más acreditado círculo académico de la Universidad Simón Bolívar nos aportan seis distintos ensayos que desmenuzan en profundidad sus respectivas indagaciones, con abundancia de argumentos y puntuales ejemplos que salpican de amenidad cada narrativa.

Todo el conjunto constituye una reveladora travesía por el mapa del Caribe colombiano, en torno a temas que revisten una vibrante pertinencia y actualizan de respetuosa manera los más caros imaginarios del patrimonio cultural costeño: desde las músicas de acordeón en otros imaginarios del mundo, las del carnaval en el entorno antillano y las representaciones femeninas en el arte urbano (y también en la música popular), pasando por el patrimonio narrado en el Palenque de San

Basilio y la dimensión inmaterial de lo arquitectónico en los pueblos ribereños...

Autor asimismo de uno de los ensayos, el compilador de este “libro que se abre” como una nueva “puerta franca” hacia los horizontes del patrimonio cultural Caribeño, es Jairo Solano Alonso, doctor en historia, de nutrida trayectoria académica y humanista de muchas lecturas. La que se nos ofrece en estas páginas es lectura imprescindible para un mejor “ser y estar” en el ámbito Caribe.

Julio Olaciregui

Barranquilla, enero 14 de 2020

Introducción

Una obra científica o literaria es el resultado de escudriñar con rigor investigativo, el compendio de los Saberes que llamamos ciencia y los productos de la sensibilidad que nos acerca a lo artístico que se enlaza con la Cultura de los pueblos. Michel Foucault, en el *Orden del Discurso* (Foucault, 2004) decía que superponemos nuestra escritura a un murmullo incesante de un texto que nos precede en un orden discursivo. Cuando nos disponemos a entregar un libro a la edición conjugamos los esfuerzos de distintos estudiosos sobre un área temática que nos convoca a reflexionar sobre un tema en particular; en este caso se ha elaborado un tejido discursivo sobre el Patrimonio Cultural por parte de miembros del *Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre el Caribe de la Universidad Simón Bolívar*, que me honro en presidir.

1. El elemento que enlaza estos trabajos es el concepto de Patrimonio Cultural entendido como “un conjunto determinado de bienes tangibles, intangibles y naturales que forman parte de prácticas sociales, a los que se les atribuyen valores a ser transmitidos, y luego resignificados, de una época a otra, o de una generación a las siguientes. Así, un objeto se transforma en patrimonio o bien cultural, o deja de serlo, mediante

un proceso y/o cuando alguien -individuo o colectividad-, afirma su nueva condición” (Servicio Nacional del Patrimonio cultural, 2005)

El Carnaval de Barranquilla, sede primigenia de la Universidad Simón Bolívar antes de su extensión a la sede de Cúcuta, ha sido distinguido por la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) o como “*Obra Maestra del Patrimonio oral e inmaterial de la Humanidad*”, desde 2003, lo que le ha significado una apertura al mundo de la magna fiesta, que es según el Ministerio de Cultura de Colombia, “Un Patrimonio vivo para el Mundo” (Ministerio de Cultura de Colombia).

2. En consideración que todo patrimonio cultural toma forma a “partir de un proceso social y cultural de atribución de valores, funciones y significados” y que por tanto, “no constituye algo dado de una vez y para siempre”, se requiere una salvaguardia de este legado, a través de la red institucional de un país y de una ciudad, y por ello, el Carnaval de Barranquilla, y al igual que el Festival Vallenato declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en 2015, en tanto son “*producto de un proceso social permanente, complejo y polémico, de construcción de significados y sentidos, requieren ser resguardados por los organismos de Cultura nacional y en nuestro caso por las instituciones universitarias*”.
3. El Grupo de Estudios Interdisciplinarios del Caribe, matriz del Doctorado en Estudios del Caribe de la Universidad Simón Bolívar, ha considerado pertinente y justo, realizar una reflexión colectiva de sus investigadores sobre temas relacionados sobre el patrimonio cultural en un mosaico o prisma multicolor que le confiera sentido teórico a diversas prácticas de nuestros pueblos que requieren ser protegidas

para que permanezcan inalterables en su esencia en el alma colectiva.

Nos inspira en gran medida la reflexión de Antonio Benítez Rojo en su retadora obra *La Isla que se repite, el Caribe y la perspectiva posmoderna*, que los carnavales constituyen “nodos espaciotemporales que pueden representar la red de deseos unificadores que corren dentro de lo Caribeño” (Benítez, 1998). Destaca el intelectual cubano que el mapa cultural del Caribe desde Nueva Orleans hasta Río de Janeiro y Port of Spain, tiene varios carnavales, dentro de los que destacamos al Carnaval de Barranquilla.

De igual manera toda festividad en el Caribe se extiende fácilmente hacia su litoral, en la medida en que como lo señala el entrañable investigador Caribeño desaparecido, Alberto Abello, el Caribe colombiano es “*una Isla encallada en el archipiélago del Caribe*” (Abello, 2015). Formamos parte de un ámbito mayor que nos brinda la esencia y la diferencia con el interior de Colombia. Estas realidades irrenunciables explican las similitudes con Santiago de Cuba y La Habana, con Panamá, Caracas y Santo Domingo.

Si ingresamos a cada una de las realidades provinciales de la “Isla Encallada”, compuesta por 8 departamentos, y que puede extenderse al Urabá Antioqueño y las zonas de Acandí y Unguía en el Chocó podemos concluir que el Caribe se entiende y matiza la cultura del occidente colombiano.

Cuando hablamos de Patrimonios los autores de esta obra que unen su voz al coro emergente y crítico social, de voces que le preceden con las obras de José Consuegra Higgins, Orlando Fals Borda, Aquiles Escalante, Abel Ávila, Alfredo Correa y Jorge Artel, abordan temas diversos que no

hacen más que proseguir con un legado de indagaciones que forman parte de la esencia original de nuestra Alma Máter.

La galería que se expone en este libro tiene el colorido y la diversidad del Caribe. En primera instancia Jairo Solano prosigue sus reflexiones sobre la música mulata que nos une como macro región pero que nos distingue en cuanto legados triétnicos en la matriz colombiana de la cumbia y los sones del río, presentes en el Carnaval de Barranquilla, como se expresa en el artículo: *La música del Carnaval de Barranquilla: Patrimonio compartido con el entorno antillano*.

Marelvís Mariano, profundiza sus investigaciones sobre la lengua palenquera en su trabajo que es a la vez una lúcida exposición desde la semiótica, sobre la cultura del “Primer pueblo libre de América”: *San Basilio de Palenque y sus Gramáticas de la creación: El Patrimonio narrado*.

El abordaje al patrimonio musical prosigue con el trabajo de la investigadora Yaneth Sandoval y su maestro venezolano Luis Hernández Carmona, quienes abordan con solvencia el tema del entramado literario del Vallenato, Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, en su trabajo: *Música Vallenata y Universalización del Patrimonio Caribe: Una Propuesta Semiótica*

Desde el horizonte de la interculturalidad la investigadora Aura Aguilar en compañía de Gina Viviana Morales Acosta, presenta a nuestros lectores el trabajo: *Representaciones femeninas: Arte Urbano y Música Popular – Caribe Colombiano*.

En una articulación necesaria y pertinente los profesores Carolina De la Hoz Campo y David José Pinedo Murgas presentan en una articulación de Educación y Cultura el trabajo: *Reconocimiento de los recursos culturales, para las Prácticas Educativas a través de Comunidades de Aprendizaje*.

En un retorno necesario a la exploración del Legado Patrimonial, la arquitecta Paola Larios aborda con profusión y profundidad el tema *La Dimensión Inmaterial del Patrimonio Ribereño en El Caribe Colombiano*, como una contribución a la valoración de la importancia cultural de la principal arteria fluvial del país.

La Universidad Simón Bolívar, su rector José Consuegra Bolívar, la Vice Rectoría de Investigación e Innovación a cargo de la doctora Paola Amar y el Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre el Caribe, tienen la fundada expectativa que después del estudio de estos artículos basados en pesquisas profundas sobre nuestros Patrimonios Culturales, veremos bajo un prisma nuevo y enriquecido los productos creados por la visión estética de nuestros pueblos.

Jairo Solano Alonso

Líder del Grupo de Estudios Interdisciplinarios del Caribe
Investigador Emérito de Colciencias

La Música del Carnaval de Barranquilla: Patrimonio compartido con el entorno antillano

Jairo Solano Alonso¹

El trabajo que se presenta a continuación está enmarcado en el estudio de las circunstancias que han conducido a la inscripción del Carnaval de Barranquilla como patrimonio cultural de la humanidad en tanto está conformado por “*expresiones vivas, intangibles o inmateriales de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes*” (PCI) en tanto “*se compone por tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional*.” (Organización de Naciones Unidas, UNESCO, 2019)²

1 Investigador Emérito de Colciencias, Doctor en Historia de América Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España) y Doctor en Ciencias de la Educación. Universidad de Cartagena RUDECOLOMBIA.

2 Organización de Naciones Unidas, UNESCO
<http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/intangible-heritage/>

Una de esas prácticas que constituye una estructura invariante y permanente es la unidad conformada por la música y la danza, como sello distintivo de la fiesta, a la que se unen los atavíos y disfraces ligados a expresiones teatrales y de crítica social. En este trabajo se abordará el origen mixto de las prácticas musicales del Caribe, unido no solo por los aspectos lingüísticos compartidos derivados de las formas de hablar, de cantar y de armonizar andaluzas, tan predominantes en las islas del Caribe Hispano (Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico) como decimos también de lo que se ha llamado la Isla Encallada el litoral Caribe colombiano y Panamá, sin dejar de aludir a la costa Caribe venezolana y algunos sectores de Centroamérica y México hasta Yucatán, lo que incluiría, Veracruz, Cancún y Mérida, entre otros destinos, ligados por la historia marítima y comercial.

Una de las singularidades de la música en Iberoamérica es la ausencia de fronteras nacionales y la adscripción a una patria grande compartida que se basa en el uso de “*una lengua común en cantares de ida y vuelta*”, (García de León, 2002)³ con el predominio de la copla española y los ritmos básicos del Caribe. (García de León, A., 2002)⁴. Por lo expuesto cuando se habla de Patrimonio Musical en el Caribe colombiano hay que tener en cuenta que la región en su proceso histórico desde el siglo XVI y XVII, va recibiendo los influjos inevitables de los aires españoles que al llegar a las nuevas tierras, experimentan cambios sustanciales no solo en la composición literaria que se acompaña con la música de guitarras y vihuelas, sino también en el instrumental propio de cada conjunto racial y poblacional, ya se trate de indígenas, africanos o blancos, comprometidos en un temprano mestizaje no solo racial sino danzario y musical. Este proceso se aprecia desde el propio proceso colonizador que constituye una primera globalización por cuanto se aprecian integraciones de la

3 GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio, (2002) El mar de los deseos. El Caribe Hispano Musical. Historia y Contrapunto, Siglo XXI Editores-Universidad Quitana Roo-UNESCO, p.9.

4 Ibid.

música de Andalucía, articulada con los aires de las Islas Canarias, que actualmente se denominan, folías y Malagueñas, las cuales se encontraron con las gaitas y ocarinas indígenas y paulatinamente acogieron los ritmos rituales africanos, congos yorubas, carabalíes.

El investigador mexicano mencionado Antonio García de León Griego, considera que se fue constituyendo un “*abigarrado complejo cultural hecho de “música y literatura cantada”*”, de cantos de ida y vuelta en que la península aportó el romancero español, constituido por la copla “espinela” que constituye el horizonte musical del Caribe colonial, que se trata de un proceso en el cual se generan protoformas asociadas en un cancionero inmenso, basado en la relación marina de cantos de ida y vuelta con la consideración del Caribe como “*un Mediterráneo Americano*”, que actúa como *Mare Nostrum*, que como el Mediterráneo unió a Europa, Asia y África, en un diálogo comercial, cultural y racial que no cesa.

La contribución del autor mexicano contenida en su libro *El Mar de los deseos, el Caribe Hispano musical Historia y contrapunto*”, (García de León, 2002)⁵ parte del criterio que existe una presencia de Andalucía, a través de Sevilla como urbe que centraba la primacía comercial e institucional y dominaba el tránsito a las posesiones en la América hispana en el siglo XVI. Se configuró entonces un primer Caribe andaluz, estrechamente ligado a las posesiones hispanas insulares mayores Santo Domingo, Puerto Rico y Cuba, que eran el puente para el acceso a Tierra Firme, (Hoy en Caribe colombiano, venezolano y el Istmo de Panamá, en cuyo espacio tuvo lugar el más activo intercambio de frutos de la tierra por productos elaborados en la metrópoli, pero a la vez constituyó el escenario de las mayores diásporas históricas que tuvieron lugar: La de europeos y africanos. Los primeros como colonizadores y los segundos como esclavos, introducidos al Caribe, para solucionar la mayor catástrofe

5 Ibid. p.13.

racial y poblacional que por la sobreexplotación condujo a la extinción de los aborígenes tanto de las Antillas mayores como menores. Debe advertirse que fue el sacerdote Bartolomé de las Casas, el que propuso la introducción de africanos como alternativa contra la desaparición de los indígenas del Caribe.

La migración hispana blanca también tuvo gran dimensión, en tanto la empresa de “hacer la América”, se presentó como una solución para la crisis económica de la península. Además, el papel prominente de Andalucía en la conducción del comercio colonial y la búsqueda de las riquezas que se suponía poseía el Nuevo Mundo, hizo que se concibiera al Mar Caribe como un Mediterráneo de América, con funciones de comunicación de culturas y elementos afines al Mundo Andaluz. Esto hizo que la mayoría de los viajeros fueran oriundos de la zona bética e hispalense, así como de áreas de Extremadura.

De otro lado, uno de los factores de movilización más efectivos fue sin duda la mitología asociada a la leyenda de El Dorado indígena, lo cual precipitó a los mares indómitos a miles de aventureros. Desde el punto de vista demográfico, Peter Boyd Bowman, (Boyd-Bowman, 1976)⁶ destaca el gran peso de la población de andaluces que se adaptaron a las ardientes islas y costas del Caribe, y aunque fue una hueste de castellanos encabezados por Don Pedro de Heredia, la que participó en la fundación de Cartagena de Indias, el peso poblacional era de Andalucía. De igual manera los vascos se ubicaron en gran medida en las montañas antioqueñas y los castellanos prefirieron la cordillera oriental desde lo que hoy es Santander, hasta el altiplano cundiboyacense donde se conformó la capital Santa Fe, que fue paradójicamente, fundada por el granadino Jiménez de Quesada.

6 BOYD-BOWMAN, Peter. (1976). Patterns of Spanish Emigration to the Indies until 1600, *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 56, No. 4 (Nov., 1976), pp.580-604.

Para ubicarnos en Cartagena, ciudad emblemática de la Nueva Granada en el Caribe, hay que destacar que “El sino histórico de Cartagena de Indias le traza desde su origen su irrenunciable misión colonial de escala de tránsito para los alucinados contingentes que buscaban el mito de *El Dorado*”, factor de movilización social de uno de los mayores éxodos históricos de la humanidad y motor económico de una de las más ambiciosas empresas de conquista y dominación religiosa de que se tenga memoria” (Solano Alonso, 1998) Los escenarios serían en Tierra Firme Caribe y en el país muisca doblegado militarmente por los españoles encabezados por el visionario Gonzalo Jiménez de Quezada y el lejano y fabuloso Imperio de los Incas que pasaría a llamarse Reyno del Perú,^{7, 8}

Aves de paso, la mayoría de los aventureros, sin arraigo en el naciente entorno, una vez agotadas las tumbas zenúes, se alejaron de la gobernación de Cartagena y se dirigieron al sur, ya sea por la vía de Buriticá y Antioquia, o por la otra ribera del Río Grande hasta llegar a los fríos páramos andinos en pos de oro y esmeraldas, tomando distancia de acosos y asedios piratas indeseables. Y es que la condición de Cartagena como pórtico del Imperio en Tierra Firme le deparó múltiples ataques de corsarios y filibusteros (Solano Alonso, 1998)⁹.

7 SALCEDO Y HERRERA, Antonio (1786) “*En ella esperaban los Galeones que iban de España, la noticia de la llegada del Comercio del Perú a Panamá, para pasar a Portobelo a celebrar la feria y después de concluida volvían a ella para hacer las provisiones y emprender el viaje de regreso a La Habana*”.

8 MARCHENA FERNÁNDEZ, Juan, en su trabajo la “*Institución Militar en Cartagena de Indias en el siglo XVIII*,” muestra cómo Cartagena desde Felipe II, se convierte en el principal baluarte de defensa de toda América Meridional, puesto que, superada la primera fase de reacción vecinal, se requería un cuerpo militar que afrontase con éxito la salvaguarda de la extensa franja que iba desde Portobelo hasta las bocas del Orinoco cuya quiebra significaría, por una parte la pérdida de contacto con el Perú a través del istmo; la posesión por parte del enemigo de una fenomenal plataforma para atacar las Antillas más cercanas...dominar las cabeceras de los grandes ríos (Magdalena, Cauca y Orinoco), con un facilísimo recorrido hasta Quito, permitiendo el ataque al Perú desde el interior”. El éxito de la defensa de Cartagena de Indias muralla hispana contra las demás potencias europeas bajo el mando del Virrey Sebastián de Eslava y Blas de Lezo contra el Almirante Vernon, es resultado de todas esas previsiones.

9 Cartagena, por su condición de Pórtico de las Indias recibió múltiples ataques de filibusteros y corsarios. Fue saqueada en 1543, por el francés Roberto Baal, en 1583, por Francis Drake (23 años después de haberse fortificado) en 1697 por Pointis y Ducasse que arruinó tanto a la ciudad, que no se recuperaría de este golpe cuyo fatal remate fue el asedio de 1741 del pirata oficial de la corona inglesa el Almirante Vernon, que no logró tomar la ciudad por la heroica defensa que de ella hicieron todos sus vecinos y soldados dirigidos por Sebastián de Eslava y Blas de Lezo. Hay que recordar que significaba tanto para Inglaterra la captura de Cartagena que

ENTRAMADO SOCIAL DE LAS CIUDADES DEL CARIBE COLOMBIANO

A la llegada de los españoles a la extensa llanura que constituye hoy el Caribe colombiano, encontraron organizaciones indígenas localizadas en la zona que con el correr del tiempo serán las Provincias de Cartagena y Santa Marta, que giraban en torno a los centros urbanos, rodeados por un ámbito semi rural con asentamientos indígenas manejados por sus autoridades naturales los caciques.

Ya se sabe que la vasta llanura de la costa Atlántica, había sido elegida como morada de tribus Arawak y Carib compuestas por aborígenes zenúes, mocanaes, kalamariés, wayúus, kogis, taironas, wiwas, chimilas y numerosas familias más. Nuestros indígenas no dejaron escritos que permitan reconstruir su historia, pero sí, frutos de sus manos como los elementos de alfarería, vestigios de sus trabajos con los metales preciosos, que despleaban en sus trabajos ceremoniales y sus atuendos, y también el instrumental de su cocina e instrumentos de defensa. No existió en nuestro medio el diálogo escrito en el terreno de la materia médica como los Códices Pomar en el Perú y el Códice De la Cruz Badiano en México, que traducen del nahuatl y del quechua la medicina tradicional precolombina, sin embargo, sus contribuciones reaparecen en la tradición oral, la memoria colectiva, la gastronomía, la etnobotánica, la confección artesanal del sombrero “vueltaio” así como en cantos de vaquería, gritos de monte y vocablos populares.

Hay que partir de la convicción que todos los aportes de las tribus originarias solo pueden entenderse por parte de los investigadores actuando en el *continuum* que va de la Doxa entendida como opinión y saber popular se puede entender el sentido de la lucha inacabable por

en Londres de antemano habían acuñado monedas donde celebraban la “humillación del orgullo español por Vernon”, misión fallida por la excelente defensa que se hizo de la Hispanidad.

conquistar la Episteme o el saber formal. Es en este punto de confluencia donde se inscribe el estudio del patrimonio cultural.

Esta perspectiva sitúa en su más alta valoración los enfoques no etnocentristas de la historia de los saberes abren paso para que disciplinas como la antropología, la sociología y la arqueología contribuyan a entender cabalmente lo que sucedió en el *Melting pot* cultural en Iberoamérica, Colombia y nuestro Caribe.

Con esa caja de herramientas que tiene mucho de trabajo artesanal es preciso moldear en un “estudio serio y dotado de sentido” la historia de la cultura en esta calurosa región de clima ardiente y talante festivo, pero con memoria de mil batallas para sobrevivir en medio de la rudeza de los elementos, dotados de factores estéticos protectores de sus gentes que reforzaban la afirmación cultural que esgrimían sus moradores, ante la invasión que sufrían. La época Colonial, es pródiga en ejemplos de lucha por la vida y la salud, pero también por la reafirmación cultural. En la soledad de América, recibieron a los invasores en un duelo de imaginarios que los enfrentó a los advenedizos en un nada idílico encuentro racial y cultural.

Desde el propio siglo XVI, Cartagena se convierte en la fortaleza de defensa de la hispanidad. En esas circunstancias, a la amurallada fortaleza, le correspondió un ejercicio militar¹⁰ temprano en la división del trabajo geopolítico para garantizar la soberanía del imperio castellano en Tierra Firme, mientras la sabana de los Chibchas altiplano circundado por una

10 VÁZQUEZ DE ESPINOSA, Antonio, (1629) *Compendio y Descripción de las Islas Occidentales*, a principios del siglo XVII, describe así la situación militar de Cartagena, fortalecida para que no se repitiesen las historias de los ataques corsarios que como el de Drake dejaron postrada a la ciudad: “Tiene la ciudad casa de Armas, con muchos mosquetes, arcabuces, picas y chuzos, con almacén de pólvora; demás de lo cual hay cinco capitanes de infantería de la milicia de tierra, con muy buenos soldados, porque los vecinos con el continuo ejercicio, son muy expertos en la milicia. Hay otra compañía de caballos, con muy gallardos jinetes y caballos. Hay otra compañía de morenos criollos libres, con un capitán puesto por Su Majestad, con 600 soldados, tan buenos como españoles a su sombra; estos sirven en el manejo de la artillería, y otras cosas al servicio de su Majestad de trincheras y fajinas” p.221.

defensa natural de montañas, evolucionará de la condición de villorrio indígena a Real Audiencia creada en 1539.

Desde su origen la ciudad portuaria tuvo que adaptarse a las turbulencias del libre comercio para poder supervivir. Así, entre ataques de piratas y llegada de la flota de galeones españoles, Cartagena se volvió un puerto del Caribe, indispensable porque además era una factoría de importación y venta de esclavizados africanos, especialmente durante el siglo XVII. A partir de entonces se empieza a gestar un “*melting pot*” o una hibridación de razas que es descrita por los científicos Don Jorge Juan y Don Antonio de Ulloa, en su libro *Viaje al reyno del Perú*, reseña al Vecindario de Cartagena y propician una reflexión sociológica primigenia: “*Es la capacidad de aquella ciudad y su arrabal como de las de tercer orden de Europa y está bien poblada de vecindario, aunque la mayor parte de él se compone de castas*”. Aludían al fenómeno del mestizaje, que a la sazón se consideraba una desventaja social y que en la Región había sido inevitable y muy extendido por las modalidades de la colonización y el rol que le había correspondido a la ciudad.

La dramática realidad retratada en la muy buena monografía de Juan y Ulloa, pionera de investigación sociológica para el Caribe colombiano, no hace más que refrendar la idea según la cual, atravesando pleno período del mercantilismo, donde el oro empezaba a tener una función diferente a la de *El Dorado* y una connotación distinta a la de tesoro, eran las regiones mineras especialmente Antioquia y Popayán las que adquirirían prestancia. Cartagena en el nuevo orden económico, al ser guardiana de los caudales reales destinados a la Metrópoli, era objeto de la codicia de la piratería institucional inglesa y de las restantes potencias europeas, por el papel que desempeñaba como muro de contención para los incesantes asaltos.

MÚSICA Y CULTURAS EN TIEMPOS DE FLOTA Y TIEMPO MUERTO: MÚSICA Y SINCRETISMO CULTURAL

La configuración social de Cartagena de Indias, cuyas características de ámbito de mestizaje temprano en lo físico y cultural nos induce a la necesidad de analizar el peculiar “*ethos*” especial que se configura. Un análisis de las modalidades que asumió el reto de habitar en una ciudad reciente, donde se encontraban personas de todos los orígenes brinda las claves de su actitud ante la vida y la muerte a pesar sus ostensibles diferencias culturales, lo cual mantiene la tensión social que se expresaba ante la actitud de cada grupo humano ante los peligros originados en la codicia de los piratas, la incertidumbre propia de la diversidad de creencias que diversificaban la actitud ante la espiritualidad y la natalidad (*Moirá kat ananké*), el castigo divino, o la purgación de la “*materia pecante*” de la *Physis*.

El hombre como *animal simbólico*¹¹ que segrega cultura, coexistía en su ambigüedad con el *animal biológico* sometido a la legalidad de la naturaleza, que enferma y sana. En la primera perspectiva, los conjuntos raciales comprometidos en el proceso de mestizaje, aportan su contingente de valores ante la *religión*, expresión cultural que funciona como proyecto de eternidad, en la disyuntiva límite entre la vida y la muerte y ante la *salud* que es la expresión material de aceptación de la finitud humana.

Sometido a Dios y a la *Physis* el hombre del siglo XVII, tenía varias maneras de enfrentar la enfermedad y la vida, que a pesar del instrumento de control eclesiástico, el prisma multicolor de la cultura, reaparecía y condensaba en prácticas diferentes de acuerdo al origen racial. Rituales curativos relacionados con el panteón indígena y africano se manifes-

11 Siglo la denominación de Luis Enrique Orozco Silva, *Universidad y Cultura* Uniandes, (1987) y la línea de Rickert, Dilthey y Windelband recreadas por la Sociología Comprensiva.

taban en la cultura *Híbrida*¹² para proponer nexos con la naturaleza y ante la materia médica que hubiesen sido imposibles sin la mezcla.

Y es que como sostiene Manuel Tejado Fernández “*Cartagena encerrada, no estaba aletargada. Todo lo contrario, su interior parecerá un hormiguero heterogéneo, formado por una población de colores diversos y hasta de religiones y lenguas diferentes: Los españoles, en gran número, esparcidos por todas las clases y ocupaciones sociales, como soldados, funcionarios, trabajadores del campo y del mar; portugueses, muchos de ellos judíos, casi exclusivamente dedicados a operaciones mercantiles, aunque no de mucha monta; extranjeros, también comerciantes; indios en número escaso y muchos negros, mulatos, cuarterones, zambos en su mayoría esclavos ó libertos; había esclavos por todas partes:* (Solano Alonso, 1998)

Respecto a la población de origen africano Tejado puntualizaba:

En las casas de los particulares y en las de los funcionarios, al servicio de la Inquisición y de los conventos, en los cuarteles y en los Hospitales. Cartagena presentará, pues, con esa mezclanza, el aspecto de una pequeña Cosmópolis de vida inquieta y color inseguro, con un tinte exótico indiscutible” (Tejado, 1954)¹³.

La vida colonial de ciudades como Cartagena, cuando pasaba la frenética algazara de la Flota y de sus ferias, se consumía en la monotonía del “*tiempo muerto*” solo matizada por una vida social pausada y muelle que se ha descrito como “comer, dormir, rezar y pasearse”, a lo que se agregaría el consumo cotidiano de vino y aguardiente español, por parte de

12 Sigo la conceptualización empleada por Nestor García Canclini y Jesús Martín Barbero “ Culturas Híbridas y representaciones Colectivas.

13 TEJADO FERNÁNDEZ, Manuel, *Aspectos de la Vida Social en Cartagena de Indias durante el Seiscientos.*

*las personas de distinción de la ciudad. Las personas de baja espera y los negros que no tienen para tanto ocurren al del país que se hace del caldo ó jugo que se saca de la caña dulce y por esta razón tiene el nombre de aguardiente de caña con el que ésta especie tiene un consumo mucho más crecido, no menos es la pasión que tienen por el tabaco en humo, cuyo uso es general en todas las personas sin excepción de sexo, la moda de tomarlo es en pequeños cigarros, hechos y envueltos con el mismo tabaco*¹⁴

Es elocuente la alarma que causaba al cirujano Pedro López de León, advertir los estragos de este vicio que había podido constatar en autopsias practicadas en cuerpos de condenados a muerte.

LOS BAILES DE TAMBOR

En días de fiesta irrumpía el ingrediente negro de los bailes de tambor, también prohibidos por la autoridad y por la iglesia. Una de las *Ordenanzas de Buen Gobierno* de nueve de enero de 1573, da cuenta del manejo que le daban a los festejos negros, que fueron ganando un espacio desde aquellos tempranos días en medio del clima de la esclavitud:

*“En este día se ordenó en el cabildo que ningún negro ni negros se junten los domingos ni fiestas a cantar y bailar por las calles con tambores, si no fuere en la parte donde el cabildo les señalare y allí se les de licencia que pueden bailar, tañer y cantar y hacer sus regocijos según sus costumbres, hasta que se ponga el sol, y no más si no fuese con licencia de la justicia. So pena que sean atados y azotados en la dicha picota en la plaza*¹⁵.

Se cuenta que el Padre Pedro Claver también entraba en trance de ira santa cuando tenía noticia de estas prácticas de los negros y procedía

14 JUAN Jorge y ULLOA, Antonio Op.Cit.

15 URUETA, José Op.Cit. p. 493. citado por María del Carmen Borrego Plá.

“como Jesús en el templo” destruyendo tambores¹⁶, botando el vino y castigando a quienes por el “*sumo trabajo y la esclavitud, el enemigo común les instigó a que introdujeran en Cartagena aquellos bailes que en su gentilidad usaban, hubo una negra que tuvo el atrevimiento de poner casa pública de baile y taberna de una especie de bebida que emborracha y ellos llaman guarapo*”¹⁷.

Juan y Ulloa también mencionan estos bailes llamados *Fandangos* que tienen según ellos “*indecentes y escandalosos movimientos de los cuales se componen las piezas que danzan*”, y eran estimulados por los forasteros que “*los costeaban y aportaban el licor,*” manifestaban su admiración ante los velorios entierros y duelos que convocaban a todas las clases sociales quienes se conducen y beben durante nueve días de sollozos altisonantes. Hay que señalar que estos regocijos habían recogido el nombre español del canto y baile flamenco o de diversidad de aires folclóricos de la península, ligados al baile desenfrenado. A partir de la alegría y el desenfreno del baile andaluz las razas que intervinieron en el mestizaje del Caribe colombiano, gestaron un fandango propio, caracterizado por la intervención de bandas de viento, percusión, generalmente con redoblantes y bombos, y baile abierto de ruedas de parejas que se alumbran con velas o espermas. Quizá al que se referían en la época colonial, tenía más parentesco con el flamenco andaluz.

Estas costumbres enmarcadas en el concepto de *Culturas Híbridas*, dan la clave para reconstruir al hombre que vivía, trabajaba, se enfermaba y moría en una Cartagena donde todas las razas estaban pobladas de imágenes del más allá, cuando la muerte imponía su necesaria fatalidad. De esa cultura mixta derivaba Cartagena su forma de ver al mundo y de valorar la relación con las opciones de vida indispensables como la

16 Para los estudiosos de las manifestaciones folclóricas afroamericanas es importante la ubicación histórica que se hace de estas danzas negras que se usaban en Cartagena, por cuanto, su florecimiento prácticamente coincidía con la llegada de los contingentes africanos a suelo americano.

17 Narrado por Antonio Cassani, Op. Cit. p. 353.

medicina y la cirugía, que se veían asediadas por resonancias atávicas milenarias de las tres razas comprometidas en el proceso colonial que precipitaron un verdadero “*duelo de imaginarios colectivos*” (Gamazo M, 1920)¹⁸

Por supuesto que estos movimientos migratorios donde se daba relación a los propósitos de la colonización y los asentamientos, así como la planimetría de las ciudades que habrían de esperar los galeones españoles tenían un “tiempo muerto”, durante el cual se experimentaba, forzosamente, se daba el intercambio e interacción cultural, en lo atinente a la cultura en todas sus producciones espirituales.

Este espacio mediado por el Mar antillano se extiende no solo a las costas de México, la Florida y Lousiana, posesiones coloniales hispanas vinculadas con ese Mar de los encuentros, que constituyó una verdadera “Comunidad histórica”, que fluía en “el universo de tierras bajas tropicales, que es el entorno de las islas y litorales del continente donde conviven muy diferentes tiempos históricos: el de las sociedades indígenas que serían absorbidas y exterminadas en las Antillas (aunque no del todo en Tierra Firme) desde mediados del XVI, el de los agrupamientos peninsulares y criollos vinculados al comercio exterior y la colonización agrícola y ganadera, y, en especial, el de los grupos tribales africanos, trasplantados por la fuerza, segregados o integrados a esa particular “sociedad española”: curiosamente la primera que puede llamarse así a justo título”. (García de León, 2002)¹⁹

El Caribe con su mestizaje de vientos y mareas conformará un gran espacio económico y cultural que pasará a ser entonces, un Caribe

18 DUQUE DE MAURA, *Supersticiones de los siglos XVI y XVII y hechizos de Carlos II*. Las supersticiones no eran exclusivas de las razas dominadas, el estudio mencionado revela la vigencia que tenía en España, a todos los niveles estamentales la superstición: la nobleza, el Clero, los intelectuales y con mayor razón el pueblo, oscilaban entre la religión y el temor a las fechorías demoníacas, por esto la profusión de los exorcismos. El paganismo no fue fácilmente erradicado del imaginario colectivo.

19 GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio, Op. Cit p. 28.

afroandaluz y tropical, escenario de un fuerte sincretismo cultural, que se unificará en muchos ángulos entre ellos una variante lingüística, que lo vincula con “las Islas Canarias, las Azores y Madeira, [...] con las Islas de Cabo Verde en África y la Costa vecina de ese continente, así como con la misma Andalucía y el Algarbe del Sur de Portugal, sobretodo en virtud de la permanencia secular del llamado Atlántico de Sevilla”²⁰.

Un análisis integral de historia comparada, impondría dividir la música y la cultura suramericana hispanoparlante, en las siguientes Vertientes a saber:

MATRICES MUSICALES DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

4. **La matriz afroantillana** insular compuesta por el son cubano con su gama de guaguancó, guarachas, boleros, danzones cha cha chás y mambos, la plena, la bomba y la música criolla de Puerto Rico y Cuba, el merengue la bachata y sus derivaciones dominicanas y variantes de la salsa, las gestadas en el Caribe colombiano en combinación con los ritmos criollos de Colombia, como merecumbé, macumba, joeson, etc.
5. **La música del estuario del Río de la Plata** que involucra a dos grandes metrópolis donde predomina la música ciudadana como Buenos Aires y Montevideo que se disputan la paternidad del Tango, derivado del candombé africano, pero que igual muestran milongas, cuecas chilenas, vales criollos, pasacalles ecuatorianos y lo que ha dado en llamarse música latinoamericana.
6. **La matriz de la cumbia** que involucra los aires continentales colombianos venezolanos y centroamericanos el porro, la música de cuerda y de acordeón vallenato, la gaita venezolana, en esta misma tónica se inscriben los currulaos, bambucos

20 *Ibid*, p.27.

negros, alabaos, y cantos presididos por la tambora y el cununo, afroamericano de litorales y valles colombianos y costas ecuatorianas y peruanas que hoy pueden agruparse bajo el rótulo provisional de Música Tropical.

7. **La vertiente del mestizaje quechua incaico, chibcha y blanco** que da lugar a la llamada matriz andina que se caracteriza por la música de cuerda, aunque no está exenta de la supervivencia de algunos rasgos africanos. Esta línea se extiende desde los Andes colombianos, con bambucos, joropos, sanjuaneros y rajaleñas, adquiriendo un acento particular en el llano colombiano y venezolano donde se interpreta con arpa, toma un sentido indígena en el sur limítrofe con Ecuador sigue a Bolivia y prosigue a la pampa argentina especialmente la zona del Chaco: Mendoza, Corrientes y hacia el occidente Chile donde la cueca participa de este sello andino.
8. **La vertiente de la ranchera** que cubre gran parte de Centroamérica desde Yucatán donde los aires veracruzanos participan de una simbiosis indoCaribe hispana y asciende con el guapango y el jarabe tapatío por la península hasta Jalisco y de allí a la música regiomontana y norteña que en Norteamérica realiza intercambios con la música country del oeste. De esta vertiente surgen las variantes contemporáneas andinas de la Música Popular y la Música Guasca antioqueña, que son diálogos de aires andinos colombianos con la ranchera mexicana.

LA COPLA HISPANA

El común denominador de toda nuestra música folclórica y popular es la copla hispana y la actitud romántica ante la vida, el amor el campo y las tradiciones. En Argentina, es decisiva para la producción musical las distintas oleadas migratorias la más antigua es la hispana que impone la

lengua, seguida por la fuerte presencia italiana que accede a mediados del siglo XIX, y se consolida en los albores de la presente centuria, con los italianos, franceses e ingleses, se aclimatan costumbres y patrones europeos que predominan en la música, la arquitectura, el fútbol y en general el sentido urbano porteño.

Por ello, tanto las antiguas resonancias guaraníes como la presencia negra se ven desplazadas a nivel de las formas. Desaparece el payador o juglar errante de las pampas y se ocultan los tambores africanos que dieron el nombre al tango, para dar lugar a la típica criolla y a la orquesta de baile que reemplaza a los dúos del primer período gardeliano, y arribar a la universalización en instrumentos, ejecución y dicción.

Existen rasgos comunes en las costumbres negras que van a asociarse al surgimiento del tango en tanto movimiento de la otredad y de los marginados: Son los candomblés. Isabel Aretz afirma que *“En Buenos Aires y Montevideo el negro se refugió igualmente en sus cofradías, hermandades, cabildos ó candomblés (este último nombre fue dado desde los primeros tiempos de la esclavitud, también a bailes de tambor”*. Precisamente la autora citada informa que en 1770, en Buenos Aires el Virrey Juan José de Vértiz se pronuncia contra *“Los bayles indecentes que al toque de su tambor acostumbran los negros”*.

De igual manera Vega (1936) citado por la investigadora venezolana menciona a los tambos o tangos como los lugares donde cada nación practica sus bailes y lascivas canciones. Señala que, en Montevideo en 1616, el Cabildo también tiene que prohibir dentro de la ciudad *“los bayles conocidos por el nombre de tangos que solo se permiten a extramuros en las tardes de los días de fiesta, hasta puesto el sol”*.

Estas admoniciones severas hacia los negros condujeron a que en 1879 el intendente general de la policía de Montevideo publicara un edicto

prohibiendo los candoblés en el interior de la ciudad y solo se permitía realizarlos durante los días de fiesta en las afueras de la misma hasta las nueve de la noche, no obstante, las costumbres de los cabildos de reyes negros de nación se encuentran aún en 1873 y en Buenos Aires aún persisten en el régimen de Rosas. Hacia el final de esta década empieza a observar el fatal ocaso de los tambores.

Conviene señalar que idénticas actitudes de rechazo a las prácticas ceremoniales negras se observan en todo el imperio colonial español, numerosos ejemplos similares se advierten en Lima y en Cartagena, donde se trató de reglamentar en similar sentido la conducta ritual negra.

Se tienen informaciones fidedignas según las cuales desde 1800 las autoridades coloniales en Montevideo y Buenos Aires emplearon el nombre de tango como sinónimo de candombé. Es significativo que en Cuba se utilice la expresión Tango Congo, para designar “una variante de la canción que recibe rítmicamente la influencia de otros géneros, pero sobre todo del son”. Acota Orovio que este género musical se desarrolla a partir de la década del veinte, en este siglo, tipificando lo negro, en el ámbito de la zarzuela cubana y fue cultivado por autores tan importantes como Lecuona y Roig,

De igual manera en Venezuela y en particular en el área de Barlovento, a algunos sainetes carnestoléndicos se los denominó tangos. No obstante, desde el punto de vista estructural y rítmico distan considerablemente del tango canción tan popular en Argentina y en el mundo. Es común el reconocimiento de la deuda del tango canción con los tanguillos andaluces que se cantaban en los teatros de variedades, asimismo no se olvida la influencia de las habaneras cálidas y de los valeses nórdicos de los organilleros y obviamente de los candombés con sus bailes marginales primitivos. El tango por lo tanto es un producto del encuentro de “razas

y conceptos que genera la inmigración y que procede de la Cuba de 1825 y del Madrid verbenero, y de las saetas del viernes santo sevillano”.

LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA DEL RÍO EN LA COSTA CARIBE COLOMBIANA

La música de carnaval ha sido objeto de la atención de diversidad de estudiosos entre los que se cuentan a menudo investigadores culturales, eruditos discográficos, todos identificados por un gran afecto a los regocijos del dios Momo, no obstante, muchos de los trabajos alusivos al tema, entre los que se encuentran ensayos y artículos periodísticos, han sido predominantemente descriptivos. Se ha realizado el más riguroso inventario y el escrutinio exigente de coleccionistas y especialistas discográficos al punto que hoy podemos conocer los temas de moda de los últimos cincuenta o sesenta años de carnestolendas y redoblando esfuerzos podríamos recabar información del siglo, pero poco se ha avanzado en el examen semiológico y de contexto de los temas.

No obstante los encomiables esfuerzos de los especialistas que han llegado a brindar a nuestra memoria las apetencias de la evocación musical de cada fiesta, los estudios de los aires y ritmos de carnaval adolecen de las mismas falencias metodológicas de los estudios sobre folclor y es que nos hemos quedado en los balances y clasificaciones de la música y danzas de las regiones, su instrumental, sus atuendos y sus reglas de expresión corporal y no hemos podido superar los enfoques del maestro Abadía Morales y los indelebles aportes descriptivos de nuestro Aquiles Escalante o Delia Zapata Olivella.

La actual generación de investigadores seguimos bebiendo en las fuentes de los pioneros pero no hemos aportado elementos que den cuenta de los factores sociológicos profundos y la hermenéutica propia de nuestras actitudes hacia la música carnestoléndica que tienen expli-

caciones históricas y geográficas: El río Magdalena se convierte entonces en actor perenne de nuestras fiestas.

Por ello, uno de los campos hacia donde debe dirigirse nuestra atención es indudablemente hacia la música del Río Grande de la Magdalena, el río amigo por excelencia, que ha generado el hombre hicotéa, bien caracterizado socio antropológicamente por Orlando Fals Borda y recreado culturalmente por diversos estudiosos entre ellos Edgar Rey Sinning, Aníbal Noguera y David Ernesto Peñas Galindo entre otros. El venero inextinguible de inspiración musical del carnaval tiene que ver con la gente que habita ese vivaz entorno a la gran arteria por donde se movió el encuentro racial de europeos, indígenas y negros con sus respectivos equipajes culturales.

A través del río se desplazaban desde la colonia los bogas del río. En principio fueron los malibúes que por su pericia en la navegación fueron pronto exterminados por los encomenderos españoles, quienes dieron paso a la explotación inmisericorde de los esclavos africanos. Muy pronto los bogas fueron negros y se mezclaron con las indígenas solitarias para configurar el zambaje que es el sello propio de las gentes humildes que sufrieron la embestida de la boga del Magdalena. Las cantadoras del río, que se quejan y se ríen de su realidad a través de coplas octosílabas y décimas son resultado de dos razas explotadas, pero no vencidas, que expresan sus aportes y costumbres articulados por el instrumento bimembranófono de la tambora como eje percutivo de enlace.

Regiones aledañas al río y la depresión momposina como Tamalameque, Barranco de Loba, San Martín, Altos del Rosario se expresan a través de la tambora como bien lo demuestra el maestro Guillermo Carbó Ronderos, con sus trabajos de investigación Tambora I y Tambora II. La tambora que se toca con baquetas y se acompaña por otros instrumentos de percusión tales como el Currulao que corresponde al tambor alegre

y con las palmas de la comunidad. La tambora está unida estrechamente al baile cantado y es tan decisiva que no solo presta su nombre a la fiesta en sí, sino también a la agrupación que interpreta esta música, conformada por un coro que actúa a la usanza africana en tanto sus miembros responden en una estructura de antífona religiosa. Al instrumento central se ha unido el guache y las maracas. Destaca Carbó el carácter religioso de esta música, hecho que puede interpretarse en el marco de las licencias que los españoles concedían a sus súbditos en las celebraciones patronales, la más vigorosa y explosiva de las cuales era el Carnaval, pero igual importancia tenían las fiestas de la Candelaria de Cartagena bien descritas por el general Joaquín Posada Gutiérrez o de San Sebastián el 20 de enero.

Los bailes de tambora tienen las siguientes modalidades: tambora golpeada, tambora alegre y tambora redoblada y varían según su adscripción a algunas zonas del país pocabuyano. Una de las exponentes de la tambora alegre es Venancia Barriosnuevo, por su parte la tambora redoblada es característica de San Martín de Loba. Hay otras danzas como el berroche que se baila en espiral donde existe una gran libertad percutiva y danzaria. Obviamente el baile del río que más presencia logra en el carnaval de Barranquilla es el chandé que se diferencia de los demás según Carbó, “En la pulsación ternaria y surge de la necesidad de sus ejecutantes de desplazarse de un lugar a otro en el pueblo, movimiento que no permite interpretar ritmos binarios”. Por ello es ligero y rápido y se adapta a los desfiles como la batalla de Flores y la Gran Parada. Los ritmos de tambora han obtenido en la aceptación masiva de los carnavales y han descollado internacionalmente en las interpretaciones de Totó la Momposina y Petrona Martínez.

Por esta razón los trabajos del maestro Carbó, resultado de ocho años de investigación han sido publicados en Francia, y los cantos se han dado a conocer en toda su frescura, espontaneidad y desinhibición. La

historia de la tambora es la de los abruptos encuentros raciales operados en la costa Caribe colombiana y son elocuentes muestras para reescribir la historia de la contribuciones étnicas a nuestra cultura, que no se caracterizan por su discurrir apacible, ni por la tolerancia que hoy borra todas las fronteras históricamente levantadas aún en las fiestas, sino que plantea un nuevo problema y es descubrir en las entrelíneas de los cantos de trabajo y vaquería de hombres y mujeres del río que al ser protesta y burla contra los patronos y contra todo tipo de autoridad, que fue propicio para ser utilizado en el tinglado permisivo del carnaval y le ha dado la pincelada de humor negro tan necesaria en esta celebración.

No estamos solo ante un hecho folclórico sino ante un síntoma político y social de siglos de exclusión, que en forma transitoria y efímera se pone en escena en medio de la permisividad del carnaval y después es confinado al olvido.

Por el río bajó la música de los excluidos, de los rocheleros, de aquella masa de libres de todos los colores que fueron mencionados en el censo de 1778 que ha sido recientemente cuestionado por Alfonso Múnera en varias de sus obras entre ellas *Fronteras Imaginadas*, en la que plantea que los españoles del siglo XVIII, realizaron un ejercicio de criollización y mestizaje para hacer invisibles la raza negra, la indígena y los zambos del río y hablar solo de una población libre aludiendo a aquella población dispersa en toda la geografía de la costa Caribe que el Virrey Amar y Borbón calificaba temeroso como la “Masa informe que a todo lo bueno se opone”.

Como lo plantea Múnera existió un interés por parte de las élites nacionales situadas en los altiplanos de “blanquear” expresamente la sociedad excluyendo a otras razas que por este artificio tenían que ser incorporadas para expresarse en el horizonte trazado por los dirigentes de las ciudades moldeadas a la usanza europea y norteamericana.

Cuando en los testimonios de prensa de mediados del siglo XIX, encontramos la obsesión por el orden en el carnaval y la descripción de los bailes de salón de Primera, Segunda y Tercera categoría, encontramos una estratificación que venía ya de las otras fiestas religiosas. Las bandas interpretaban música clásica, polkas, mazurcas y valeses en las celebraciones y los negros, mulatos e indígenas tenían que adaptarse a lo que se consideraba musicalmente apto para el baile. Los disfraces tenían motivos europeos y venecianos y se confeccionaban con magnificencia por parte de los acaudalados que habían concebido el carnaval de acuerdo a su cultura. La música que provenía del río y de las áreas rurales estaba generalmente confinada a la calle que desde entonces se convirtió en el escenario fundamental.

El hecho que el Carnaval de Barranquilla se nutra de lo raizal tiene que ver con la dinámica de los pueblos comprometidos en la magna fiesta. Si bien la celebración es de origen religioso europeo, la apertura hacia la laxitud de las conductas, la permisividad y la tolerancia que permitieron desde el origen, la interacción transitoria de las razas es una muestra de un proceso político de inclusión-exclusión que elimina las barreras durante el episodio festivo, para nuevamente imponer restricciones raciales y sociales después del miércoles de ceniza. Ensayando una nueva opción metodológica el carnaval es un escenario durante el cual los excluidos durante el año olvidan su trágica cotidianidad para entregarse en festiva resistencia al goce con sentido teatral clásico de comedia que culmina con la muerte de Joselito. Por ello nuestra insistencia en lo raizal que acude al llamador, la flauta de millo, la tambora, el alegre y el pechiche, nos indican que la buena música del río y la provincia, es el hilo conductor que permite fraternizar a todas las clases sociales involucradas en el regocijo del carnaval.

Nos interesa la hermenéutica profunda que hace que acudamos aún a los mismos porros que con el encanto del bombardino siguen prodi-

gándonos los mismos temas de sabor rural de nuestras sabanas. Hay que buscar explicaciones con sentido acerca de la persistencia de temas zoológicos donde aparece el toro, el perro, el zaíno, la roza, el gallinazo, el burro muerto, la burrita, el pié pelúo, el gallo, el morrocoyo y el perico ligero que son una muestra condensada de los procesos de ruralización que aún caracterizan al 70 % de la Barranquilla informal lo que está en juego es la indagación de las razones de la preferencia colectiva por lo raizal y su coexistencia con los aires de musicales de vanguardia que son el sello urbano de la Barranquilla modernizante.

Avancemos que lo que de la provincia costeña que era el refugio de las rochelas sin dios ni ley, que abismaban a los españoles ávidos de tributación y religión, recogemos los aires que inspiraron los temas que después transformarían nuestros grandes músicos de orquesta y partitura como Antonio María Peñalosa, que hizo suyo el Chandé, Pacho Galán, Ramón Ropaín, Manuel Villanueva, Julio Ojito, Juancho Esquivel y Nuncira Machado. Y junto a ellos la nueva generación de Zumaqué, Juventino Ojito, Joe Arroyo, Juan Piña y Checo Acosta, entre otros que beben a diario del manantial de la música del río para ofrecérsola con nuevas sonoridades, lo que es legítimo.

Hay que replantear los estudios sobre la música del carnaval que deben ser interdisciplinarios. Por ello nuestros músicos deben abandonar la urna de cristal del especialista en partituras para inscribirse en el estudio crítico de su praxis que deben abocar con otros profesionales. Solo una actitud colectiva hacia la recuperación de los valores implícitos en la música del carnaval nos permitirá admitir la gran deuda de nuestra fiesta con los sufridos y creativos habitantes de nuestro gran río.

Hay que avanzar con el concurso de la historia, la antropología y la ciencia política para desentrañar el hondo contenido crítico social expresado en la música del carnaval. En otro lugar me he atrevido a

señalar que la torpe permanencia en los linderos repetitivos de lo que se considera folclórico constituye un obstáculo epistemológico para el libre fluir del ingenio y del venero popular acorde con nuestros tiempos. Una adecuada postura hacia la coyuntura histórica que vivimos, una aceptación del instrumental que se posee y un examen desapasionado de los avances de otros pueblos mulatos o triétnicos en su evolución musical una de cuyas muestras es el jazz latino, la samba brasilera y los desarrollos de la timba cubana y la bomba puertorriqueña nos deben convencer de la responsabilidad que tenemos de contribuir a la conformación de nuevos patrones de goce estético para nuestro pueblo en su máximo evento cultural.

LA CUMBIA DEL RÍO MAGDALENA

La cumbia es el ritmo insignia de la costa Caribe colombiana y de la gran llanura que lo rodea tierra adentro, hasta cuando empiezan los Andes colombianos, donde comienzan a cambiar los aires musicales a tono con los nuevos acentos culturales y se reorienta el instrumental y los ritmos.

No obstante, la cumbia original surge de la necesidad de expresión musical y danzaria de hombres y mujeres que siempre han laborado diariamente para subsistir; se inspiraban no solo en la tarde que iba muriéndose en el río, ni solo en la hermosa primavera que lo esperaba en su cabaña, sino también en los oficios que contribuían a brindarles su sustento. Por eso era natural que la cumbia, rito natural que prestaba su voz a la flauta de millo, entonase bellas canciones que hablaban de los sueños y angustias del pueblo costeño.

Ya lo había advertido José Barros cuando cantaba a los oficios en el vaquero, que cantaba una tonada; el minero, que buscaba ilusiones y solo encontraba quimeras en el oscuro socavón, o el pescador, que esperaba la subienda de bocachicos astutos en un río que prodigaba su “maná

riberaño”, cumpliendo su designio milenario con precisión. Lo mismo ocurría con la inmortal Piragua, cuyos “doce bogas color majagua”, no eran otros que los herederos, aquellos héroes zambos encargados de los bongos que ascendían llevando los sueños de los inmigrantes desde las Barrancas hasta Honda y de ahí a Santafé.

Por eso cuando el maestro Juventino Ojito quiso condensar en un disco compacto la Cumbia del río Magdalena, acudió a estudiar la temática de las labores y los amores presentes en las cumbias ganadoras en diversas versiones del Festival de la Cumbia de El Banco, certamen promovido por Barros, el más grande compositor oriundo de la región Caribe colombiana.



Figura 1. Carátula del nuevo trabajo musical de Juventino Ojito y su Son Mocaná.

El sueño acariciado por el músico polonuevero Juventino Ojito durante 13 años de vestir la cumbia de gala y devolverle su voz para mostrar ante

el mundo su grandeza, empezó a adquirir concreción con el concurso de sus amigos, esa constelación de músicos que, con persistencia rayana en la tozudez, continuaban en la dura pero grata tarea de demostrar que la cumbia colombiana era superior a la mediocridad que había decretado su extinción. Ojito, heredero del legado del maestro de Polonuevo Julio Ojito, siempre dio muestras de su compromiso irrenunciable con nuestros aires, pero con la gramática musical extraída de la Academia, como lo demostró con sus arreglos dispensados a Juan Piña y Joe Arroyo en las épocas más brillantes de estos ídolos.

Nombres como Carlos Piña con saxo y clarinete, Chelito de Castro con su acordeón, Milton Salcedo con el piano, Mayté Montero con la gaita y Pedro Ramayá Beltrán con la flauta de millo hicieron marco esplendoroso a las composiciones interpretadas por el grupo Son Mocaná y por vocalistas como Checo Acosta, Chabuco, Edwin Gómez, Gabriel Cumbia Romero, Juan Piña, José Luis Navarro y José David Arcila.



Figura 2. En la foto (de izquierda a derecha), Juventino Ojito, Checo Acosta, Verónica Vanegas y Carlos Piña.

Hay que decir que este trabajo musical de Juventino Ojito, que inicia con el tema Lloro pescador, debió ser realizado en varios momentos a lo largo de trece años, primero en la voz y la flauta de Pedro Ramayá Beltrán, y posteriormente en la interpretación alterna de Checo Acosta, quien hace seis meses agregó su impronta vocal. Pero la intermitencia del trabajo, que para otra persona hubiese sido un obstáculo insalvable, para Ojito representó un reto cada vez mayor para obtener el producto que quería. Es así como Juventino debió recrear el primer tema, ya que su compositor original, oriundo de Altos de Rosario, se perdió en la ardiente geografía de nuestra costa. La reconstrucción orquestal mostró un arreglo ambicioso donde intervino Chelito de Castro, quien le imprimió rasgos del acordeón bajero de San Jacinto, como bien lo hiciera Andrés Landero.



Figura 3. Los músicos Juan Piña y Pedro 'Ramayá' Beltrán, durante las grabaciones de 'Cumbia del río Magdalena'.

Destaca Juventino, en conversación con Rafael Bassi,²¹ gestor de estas reflexiones, que ese número revela un rasgo común en todas las cumbias

21 Este texto es un homenaje a mi amigo y compañero de aventuras musicales Rafael Bassi Labarrera, recientemente fallecido, y pérdida para nuestro horizonte musical Caribe.

de la región pocabuyana, que se convierten en lamentos, ya que tienen implícito ese sentido social derivado del momento depresivo que afrontan estas gentes, que “no tienen fortuna, solo su atarraya”.

A diferencia del tema anterior, donde se conjuga el sufrimiento causado por la pobreza que se ensaña sobre los anónimos hombres del campo, el compositor banqueño Armando Piscioti aporta una cumbia que transpira optimismo, alegría y esperanza, anhelo ferviente de los colombianos: se trata de Viva la vida, que logró el segundo puesto en el Festival de la Cumbia de 2002. Grabado también en varios momentos, cuenta con vocalistas como Chabuco (José Darío Martínez), Verónica Vanegas, esposa de Juventino; José Luis Navarro y José Arcila. Esta cumbia es una plegaria al infinito para que el amor inunde a cada colombiano... que sueña morir de viejo sin provocar llanto ni luto. Como todos los costeños laboriosos y pacíficos, Piscioti anhela que callen los cañones y que el amor haga nido en los sentimientos. El tema Viva la vida es una demostración de que la cumbia sigue siendo una protagonista de estirpe, superior a los quejidos repetitivos de un romanticismo lleno de lugares comunes.

Una de las fiestas de raigambre hispana que muy temprano se vinculó al proceso de aculturación impuesto por los españoles en la costa Caribe, especialmente en Cartagena y toda la avenida fluvial del Magdalena, es la celebración dedicada a la Virgen de la Candelaria, el 2 de febrero, que es casi un anticipo al Carnaval. Durante estos días existía cierta laxitud para con los esclavos y la servidumbre, a quienes se permitía disfrutar de los regocijos religiosos con todo un aire pagano, como lo hacían sus amos en bailes de primera, segunda y tercera categoría. La Virgen de la Candelaria es la patrona de El Banco, y esto lo pregonan el compositor Humberto Piscioti. Ojito confía la vocalización al cumbiambero mayor oriundo de Sabanagrande, Gabriel Romero, quien en compañía de Luis F. Artuz convoca a los bailadores a que avancen con sus cortejos a la pareja.

Uno de los artistas ligados a Juventino Ojito que plasma su voz en este disco es Juan Piña, pionero de una generación que lideró la interpretación orquestal del porro y la cumbia, primero con los Hermanos Martelo y después con su propia banda, La Revelación. Piña ha sido el adalid de la lucha contra la corriente de los insensibles programadores de radio quienes han desaparecido al porro y la música orquestal costeña y han declarado la defunción de nuestros ritmos autóctonos, desconociendo la gran calidad de intérpretes, compositores y arreglistas de la comarca. Es el caso del tema *El cañamillero*, original del maestro Indalecio Rangel, también con arreglos de Juventino, que es un homenaje al instrumento primigenio de la cumbia, ligado al universo telúrico del hombre del río. En esa misma recreación del paisaje discurre otra canción del maestro Rangel, que evoca los Pájaros del monte, canto que describe el susurrar que se escucha en el día y la noche y que entonan las coloridas aves canoras que acompañan diariamente la faena del campesino.

Uno de los fenómenos sociológicos propios del desarraigo es el que se denomina parábola del retorno, que invita a recomenzar la vida, como el ave fénix, en la tierra de los ancestros y en el Ethos que nos identifica. Es el caso del tema *Se va a quedar*, que es quizás el anverso de *El Viejo Miguel*, del maestro Adolfo Pacheco. Esta vez, el compositor Guillermo Puello Alcocer invita a volver a la tierra de la que se vieron forzados a marchar miles de campesinos desplazados. Por ello escribió *Se va a quedar*, cuya vocalización fue confiada al clarinetista y saxofonista Carlos Piña, renuente a cantar, quizás desde cuando con la orquesta de su padre Juan Piña y sus muchachos grabaran con sus voces infantiles la cumbia *Abran rueda*. Juventino tardó 5 años para convencer a Carlos Piña de que abandonara transitoriamente su instrumento para cantar. No obstante, el sabor natural y campesino que transpira Carlos, hace que este tema del retorno a la tierra –calzando abarcas nuevas, sombrero vueltiao y tabaco para mascar– tenga un sabor terrígeno solo comprensible en la voz de este sanmarquero genial.

Uno de los temas surgidos en los pliegues ardientes de El Banco fue el que compuso el folclorista Mariano Caro, en honor de una bailarina de cumbia de esa localidad a quien llama La Estrella, cuya desaparición el pueblo llora. La cumbiambera adquiere inmortalidad al conjuro de la mágica luna Caribeña que le insufla nueva vida en cada festival. El número es vocalizado por el cantante barranquillero Edwin Gómez, a quien llaman ‘El Fantasma’. Su presencia en este disco es una expresión clara de que todos somos río en esta tierra bendita. Edwin Gómez fue aquel apóstol que acompañó con amor y devoción a Joe Arroyo en su doloroso e inevitable eclipse final. Bien interpretado en compañía de Fausto Ojito, la estrella sigue brillando en el firmamento musical del Caribe.

Como epílogo venturoso a esta imponente muestra de la cumbia en la orquestación exigente de Juventino Ojito y sus amigos, Gabriel Cumbia Romero interpreta un tema que le viene muy bien a su estilo y tesitura vocal. Es el número Identidad, original del compositor Everley García, el cual parece concebido para el cantante de Sabanagrande, puesto que este se identifica ante el mundo como ‘El Cumbiambero Mayor de Colombia’ y es el mensajero insigne que demuestra al mundo que de la cumbia, en su matriz original, han surgido los demás aires de la Costa. El disco interpretado por Romero tiene el particular sello que transmite su intérprete, quien –siguiendo al compositor que es García– nos recuerda que la cumbia es la verdadera herencia musical de la raza en la costa Caribe ya que es un asunto de piel que se respira y brota por nuestros poros en cada festividad. La interpretación que Juventino logra en la voz de Gabriel Romero y de los distintos cantantes que lo acompañaron en este proyecto –el cual cuenta con casi doscientos temas más, extraídos del Festival banqueño– demuestra que existe gran vitalidad musical en los exponentes insignes de una forma especial de hacer latir el corazón a través de varias voces y un instrumental. Bien decía Rafael Bassi que en este trabajo musical la cumbia “ha recuperado su voz perdida en las horas

locas de las fiestas, que han mutilado su esencia y que la han convertido en forma irresponsable en un millo que invita al desorden y no a una expresión cultural”. Para finalizar, debo agregar que la curaduría de estos temas fue realizada por los compositores Martín Madera y Arlington Pardo, en compañía del investigador musical Mariano Candela, celosos guardianes de la heredad cumbiambera.

CONCLUSIÓN

Este largo recorrido histórico sobre la génesis y desarrollo de nuestra música, como heredad recibida de los componentes raciales y culturales que conformaron el Caribe total y sus relaciones con otros legados, ha estado orientada a valorar los distintos aportes de blancos, negros e indígenas en unos aires musicales que constituyen nuestro máspreciado patrimonio cultural. Este balance aún incompleto es una invitación para que los investigadores, jóvenes y consagrados continúen estudiando estos aires entendiendo que en un mundo globalizado se han extendido por América Latina y bebido de otras fuentes que hay que escudriñar, sin dudar que estas mezclas y recomposiciones inevitables, no invalidan el venero original propio de sus orígenes que se debe preservar como una responsabilidad de nuestra generación, de desconocer los diálogos inevitables e indispensables con las mixturas y versiones de distintos países y culturas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abello Vives, A. (2015). *La isla encallada. El Caribe colombiano en el archipiélago Caribe*. Bogotá: Siglo de Hombre Editores.
- Bassi L. R. (2001) La música cubana en Barranquilla. *Huellas: Revista de la Universidad del Norte*, 62, 2-17. http://guayacan.uninorte.edu.co/publicaciones/upload/File/huellas_No62.pdf.
- Conde, C. J. (1990). La Industria en Barranquilla durante el siglo XIX. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 26, Volumen XXVII.

- Cuerpo y Cultura, las músicas mulatas y la subversión del baile, & Nexos y Diferencias, Iberoamericana-Vertvuert.
- Dejanón, R. J. (2015). *Eddie Palmieri, El Rumbero del piano*. Bogotá: Salsa Ediciones de Colección.
- García De L. G. (2002). *El mar de los deseos: el Caribe hispano musical, Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI Editores - Estado libre y soberano de Quintana Roo-Universidad de Quintana Roo - UNESCO, http://caribaniamagazine.webcindario.com/1AFEBO6/h_fb/rebellion.htm. http://caribaniamagazine.webcindario.com/AJANO7/h_ene/joe7.htm.
- López de J. Lara I. (2003). *Encuentros sincopados. El Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. México: Siglo XXI, Estado Libre y soberano de Quintana Roo, UNESCO.
- Moreno, V. y Juan, A. (2010). *Maelo, Hijo de Borinken, rey de los soneros*. San Juan: Samadi Publicadores.
- Muñoz, V. y Enrique, L. (2007). *Jazz en Colombia. Desde los alegres años 20 hasta nuestros días*, Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega.
- Nieves, O. J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Cartagena: Observatorio del Caribe Colombiano.
- Organización de Naciones Unidas, UNESCO. [http://www.unesco.org/\[CARNAVAL DE BARRANQUILLA. Patrimonio musical y danzario del Caribe colombiano\] 116 Universidad Simón Bolívar /es/santiago/culture/intangible-heritage/](http://www.unesco.org/[CARNAVAL DE BARRANQUILLA. Patrimonio musical y danzario del Caribe colombiano] 116 Universidad Simón Bolívar /es/santiago/culture/intangible-heritage/)
- Peláez, O. y Jaramillo, L. F. (1996). *Colombia Musical, una historia, una empresa*. Medellín: Editado por Discos Fuentes-Grupo Cuatro.
- Quijano, A. (2009). *Fiesta y Poder en el Caribe. Notas a propósito de los análisis de Ángel Quintero*. En Quintero Á. G. Rivera, (2009)
- Quintero, R. y Ángel G. (2009). *Cuerpo y Cultura, las músicas mulatas y la subversión del baile y Nexos y Diferencias, Iberoamericana-Vertvuert*.
- Quintero, R. y Ángel, G. (1998). *Salsa, sabor y Control, Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI Editores.
- Ramírez, B. H. (1998). *Historia de la Sonora Matancera y sus estrellas*. Medellín: Impresos Begón.
- Ramos, J. (1993). *Vengo a decirle adiós a los muchachos, recuerdos, memorias y otras nostalgias de Daniel Santos*. Puerto Rico, Ponce: Publicaciones Gaviota.
- Rodríguez, B. y Restrepo, R. J. (1982). *Los empresarios extranjeros de Barranquilla*. En *Desarrollo y Sociedad, CEDE*, 8, (77-114). Universidad de los Andes.

- Santana A. S. y Bassi, L. R. (2012). *Lucho Bermúdez, Cumbias, porros y viajes*. Medellín: Ediciones Santa Bassilón.
- Solano, A. J. (2012). El mensaje social y existencial de Joe Arroyo. *Huellas: Revista de la Universidad del Norte*, 90(91), 69-74.
- Solano, A. J. (2016). Nelson Pinedo, de Barranquilla a La Habana, Latitud. *Revista de El Heraldo*. <http://revistas.elheraldo.co/latitud/nelson-pinedo-de-barranquilla-la-habana-139872>, Barranquilla.
- Solano, A. J. (2016). *Nelson Pinedo: más que un cantante, embajador de la música colombiana*. <https://www.elheraldo.co/barranquilla/nelson-pinedo-mas-que-un-cantante-embajador-de-la-musica-colombiana-300363>
- Solano, A. J. Joe Arroyo, un cantante social, Síntesis lírica y étnica de un trovador del Caribe colombiano. *Revista Dominical El Heraldo*.
- Solano, A. J. y Bassi Labarrera, R. (2017). *Carnaval de Barranquilla. Patrimonio Musical y danzario del Caribe Colombiano*. Barranquilla: Universidad Simón Bolívar.
- Solano, A. J. y Larios Giraldo, P. (Comp.) (2016). *Nosotros los del Caribe*. Barranquilla: Universidad Simón Bolívar.
- Solano, A. J. y Larios Giraldo, P. (Comp.) (2017). *Polifonía Caribe, un concierto interdisciplinario*. Barranquilla: Universidad Simón Bolívar.
- Solano, J. (2006). *Joe Arroyo, y la Ciencia Política*. http://caribianiamagazine.webcindario.com/1AFEBO6/h_fb/rebellion.htm
- Solano, J., Bassi L. R. (2011). La música del Carnaval: espíritu sonoro y rítmico de nuestra fiesta. *Huellas: Revista de la Universidad del Norte*, 71-75,(53-66).
- Solano, J. y Bassi, L. R. (2012). *Los sesenta años de Ay cosita Linda*. <http://revistas.elheraldo.co/latitud/los-60-anos-de-ay-cosita-linda-133083>
- Solano, S. P. y Conde, C. J. (1993). *Élite empresarial y desarrollo Industrial en Barranquilla, 1875-1930*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación, Música tropical en Colombia*, Vicepresidencia de la República, D.N.P. Colombia.

San Basilio de Palenque y sus gramáticas de la creación: El Patrimonio Narrado

Marelvis Mariano Vilorio
Universidad Simón Bolívar. Colombia

Este trabajo parte de las acepciones sobre las gramáticas de la creación de Steiner (2001) para reflexionar sobre las narraciones de tradición oral de San Basilio de Palenque como patrimonio narrado y todas sus implicaciones dentro del discurso cultural del Caribe colombiano. Todo ello con el objetivo de presentar una alternativa de interpretación sociosemiótica que implique las indagaciones en el proceso estético-cultural y la provisión de claves puntuales para aducir la generación de significación y lógicas de sentido a partir del simbolismo (Cassirer, 1995) y de la configuración de las gramáticas culturales o descripciones metatextuales (Lotman, 1996).

En este sentido lo patrimonial se desplaza de una categoría simplista de posicionamiento histórico-cultural o elemento inamovible en el tiempo y el espacio para convertirse en agente dinámico diversificador de formas de interpretación a través de una enriquecedora multiplicidad de variables, que para este ensayo estarán representadas por lo estético, simbólico e imaginativo y su circulación dentro de la dinámica cultural conformando novedosas formas de replantear el siempre polémico tema del patrimonio y sus implicaciones en la construcción de formas enunciativas y comunicativas que conlleven a la materialización del hombre dentro de sus contextos.

Por lo que se insiste en la concepción de patrimonio narrado, entendiéndose este como la combinatoria entre: las perspectivas de narrar el mundo por parte del hombre, la incorporación de la imaginación como recurso apelativo de la memoria y la reconstrucción del aquí-ahora en función de la consolidación temporal entre pasado-presente-futuro, por medio de la producción de textos vinculados con las estructuras míticas-ancestrales, quienes siempre contendrán la esencia para remitir a las diversas semiosis que se incorporan dentro de la dinámica cultural en la construcción de los macizos culturales, tal cual los ha llamado Yuri Lotman (1998), para señalar el aumento de la magnitud de la diversidad estructural.

Obviamente en la intercalación de lo patrimonial con lo narrado aparecen los mecanismos de la imaginación inherente al acto mismo de la narración para hacer mucho más diversas las posibilidades de intercambio simbólico entre las comunidades culturales, y establecer a través de ellas, las cosmovisiones que estructuran las comunidades culturales, en las cuales los textos se encuentran en la dialéctica simbólica para dar origen a diversas relaciones de significación a través del antagonismo de los centros con las periferias y significar la potencialidad sónica de la cultura desde ese aspecto fundamental.

En todo caso se hace un acercamiento en función de una metodología estructurada por la sociosemiótica dentro de las implicaciones de una dinámica cultural particularizada con símbolos básicos y originarios de la realidad Caribeña colombiana; fundamentada en la diversidad e integración de sustratos culturales de diversa índole, que construyen un complejo campo semiótico configurado en torno al *alma Caribe* a manera de escenario central para hacer coincidir diversas manifestaciones sociales, antropológicas, culturales, míticas y artísticas; interrelaciones teóricas para enriquecer las propuestas metodológicas y acercamientos interpretativos.

LA SEMIOSIS PATRIMONIAL Y LAS GRAMÁTICAS DE LA CREACIÓN

Desde este punto de vista sociosemiótico, el discurso patrimonial se convierte en una semiosis en la cual, se reconoce el conocimiento y la acción social como dos dimensiones articuladas entre sí en torno a la atribución de sentido; convirtiéndose la acción en un interpretante o instancia particular de significación, logrando simbolizar toda la acción significativa de los procesos culturales. Por tanto, toda semiosis está ligada a la acción, puesto que esta forma parte del proceso de generación de símbolos, y

Si el significado de un símbolo consiste en cómo nos haría actuar, está claro que este ‘como’ no puede referirse a la descripción de los movimientos mecánicos que provocaría, sino que debe pretender referirse a una descripción de la acción en tanto que poseedora de esta o de aquella *meta* (Peirce, 1978, p.177).

Bajo esta reflexión, lo patrimonial se convierte en un accionar dentro de los discursos culturales adquiriendo rasgos dinámicos que procuran constantes cambios a medida que interacciona en el tiempo y el espacio, adquiriendo dinamicidad signica e interviniendo decididamente dentro

de la configuración de la cosmovisión simbólica, responsable de la multiplicidad referencial de la cultura como texto.

De esta forma, lo patrimonial a manera de semiosis explica la conformación de los procesos culturales mediante la generación de representaciones, interpretaciones y atribuciones múltiples que en su circulación social se van articulando con otras semiosis para constituir una gran convergencia en cuanto a otras representaciones, interpretaciones y atribuciones dentro de la conformación de un colectivo, garantizando este proceso de convergencia de lo patrimonial una coincidencia espacio-temporal con diversas acciones: políticas, sociales, culturales, míticas, estéticas, producto de ese encadenamiento o dialogismo convergente, que a su vez, permite la construcción de la memoria colectiva, soportada en un complejo proceso semiótico.

En el caso de San Basilio de Palenque, la propuesta sociosemiótica lleva a plantear lo patrimonial no como un simple producto, consecuencia o reflejo de determinadas condiciones estructurales de una comunidad en particular, sino a manera de parte integrante de un proceso de semiosis que crea espacios y tiempos paralelos para significar desde la convergencia. Haciendo énfasis en esta y su relación directa con la realidad en la cual se producen las relaciones discursivas, y por consiguiente, los textos. Esto es, con la fuerza y esencia de la cosmovisión simbólica a crearse cuando los procesos patrimoniales exigen ser interpretados en cuanto al sentido producido por las mismas acciones establecidas entre lo patrimonial y los presentes interpretativos.

Ahora bien, atendiendo a esa complejidad de los procesos de significación de lo patrimonial, es necesario advertir la configuración de un modelo dinámico, comunicativo, social y simbólico, pero a la vez individual, articulado sobre una *pedagogía de la tradición* a manera de sostenimiento que permite vislumbrar el cómo de la acción produce un

efecto de sentido llamado estructura, y cómo esas estructuras no son estáticas, sino articuladas a la dinámica social. Siendo fundamental en la conformación de estas el mito y el ritual contenidos en las narraciones de tradición oral en el San Basilio de Palenque; dos variables que acentúan la persistencia de lo patrimonial en los presentes enunciativos, garantizando su permanencia dentro de tiempos y espacios culturales.

Puesto que lo mítico y la ritualización de estos espacios y tiempos culturales hacen que no se construyan siempre de la misma manera. Por el contrario, al ingresar a las esferas de la cosmovisión simbólica, se alejan de la simple reproducción de estructuras sociales y se acercan a la caracterización de procesos semióticos múltiples, diversificados en diversos ejes, en los cuales se produce una variabilidad sígnica en cuanto los abordajes teóricos-metodológicos. En consecuencia, la ritualidad confiere la relación dialógica entre mito y simbolismo para ensanchar las relaciones de la estructura social de una comunidad determinada a partir de la diversidad y no en el agotamiento referencial.

Con respecto a San Basilio de Palenque y su manifestación por medio de las narraciones de tradición oral, que como veremos más adelante, se constituyen dentro de la semiosis de patrimonio narrado, una de las grandes variables estructurantes está representada por las gramáticas de la creación o el conferimiento estético del patrimonio cultural a razón de elemento sostenedor de las relaciones discursivas ubicando en estas gramáticas de la creación la potencialidad del espíritu humano en relación con lo científico y lo artístico, para conjurar cualquier supuesto desplazamiento por parte de lo específicamente racional-científico de la literatura, y el arte en general, como formas impulsoras de la cultura.

Para ello se apela a la no prescripción de los contenidos patrimoniales con el paso del tiempo, sino a su reinención dentro del discurso cultural a través de procesos deconstructivos, que según Steiner (2001, pp.31-32):

La deconstrucción en las modernas teorías críticas del significado, es exactamente eso: un «deconstruir» los modelos clásicos de significado que asumieron la existencia de una auctoritas anterior, la existencia de un maestro constructor. En la deconstrucción derridiana no existen ni «padres» ni principios.

De este modo, la deconstrucción opera sobre la significación de los textos a partir de las diferencias activas centradas en la estrategia textual desencadenante de los procesos de lectura y escritura de textos, en este caso concreto, de la cultura palenquera a manera de texto cultural donde están en evidencia las formas simbólicas más allá de lo literal y en su conformación metafórica. Asumiéndose desde las teorías de la deconstrucción la analogía del símbolo y su capacidad para generar representaciones dinamizadas por la relación sujeto-mundo; realidad-contexto, a través de la potencialidad metafórica en la fuerza simbólica de las formas discursivas.

Desde esta perspectiva los textos culturales, aun cuando no cumplan con los propósitos explícitamente estéticos, pero asumidos en el sustento metafórico implícito en la acción humana de los sujetos, surgen a manera de agente interviniente en la estructuración de los textos, que al ser narrados, se proyectan dentro de los procesos históricos y culturales; de allí que las gramáticas de la creación son inherentes al hombre mismo y su facultad de nombrar el mundo que le rodea. Y en el caso particular de las narraciones de tradición oral de San Basilio de Palenque, estas gramáticas de la creación redundarán en la tradición, cotidianidad, memoria y oralidad; variables simbólicas a convertirse en campos estéticos por las formas expresivas que las orientan dentro de las estructuras enunciativas.

Con tal configuración de estas estructuras narrativas es importante destacar los efectos de la ritualidad y la aparición del mito como agentes dinámicos para redimensionar las relaciones de significación, o en todo caso, su proyección sobre otras formas expresivas, entre ellas: el baile y sus efectos sincréticos de los sustratos culturales, la manifestación corporal y la materialización del ritual en definiciones específicas. Permittiéndose de esta forma la renovación y reactualización de los acontecimientos narrados provenientes de tiempos pasados o tiempos ancestrales.

Estas gramáticas de la creación permiten establecer la participación de diversos elementos y situaciones enunciativas centradas en un narrador que cuenta acontecimientos ubicados en espacios arquetipales, enfatizando la gestualidad a manera de iconización de lo narrado, implicando de esta forma la corporalidad en la narración o la presencia definida del interlocutor que es desplazado en los discursos escritos. Así los presentes narrativos se hacen espacios semióticos paralelos a la realidad desde donde se cuenta, para enriquecer el presente con la redefinición del pasado y su vitalización dentro de los procesos culturales en desarrollo.

La inclusión del narrador o relator de los hechos acontecidos permite la manifestación de la imaginación dentro de lo narrado, haciendo que las realidades-soporte de lo contado se aviven a través de la inserción de nuevos elementos propios de la dinámica oral, en la cual, cada interlocutor asume lo narrado en función de perspectivas individuales o experiencias particulares para readaptar los contenidos a una acción individual-colectiva. Ello lo podemos apreciar en las narraciones de tradición oral palenqueras con la combinación entre los elementos de la estética universal y formas locales para construir las gramáticas de la creación.

Esta hibridación de formas estéticas permite la resignificación de los valores didácticos-moralizantes contenidos en las forjas heroicas y demostraciones de honor frente a las adversidades, en las cuales, lo específicamente geográfico o local se diversifica en la universalidad del género literario o la presencia de lo fantástico a manera de *gramáticas de la creación* para demarcar procesos comunicativos en la diversidad de la significación atribuida por los discursos metafóricos o la aplicación de métodos literarios basados en la humanización como forma de interpretar el mundo y construir realidades.

En este sentido la realidad se une a la ficción para significar desde semiosis paralelas y complementarias, donde la vida es frontera para el encuentro con la muerte, o la muerte es espacio para transitar hacia la vida, o el correlato sígnico entre humanos y animales a manera de procedimientos estéticos para vincular variables reales, míticas, oníricas, fantásticas, y de esta forma darle sentido a los acontecimientos narrados; aún más, de justificarlos en su perspectiva didáctico-moralizante. Bajo estos procedimientos estéticos, el acontecimiento narrado se da sentido a sí mismo a través del establecimiento de particulares y específicas lógicas de significación que desafían los órdenes racionalistas de la realidad en la que se cuentan.

El empleo del discurso metafórico concede a las gramáticas de la creación el forjamiento de una intemporalidad que garantiza la plena y total vigencia de las estructuras narrativas en cualquier espacio o tiempo, operando sobre ellas un principio de adaptabilidad básico para su permanencia dentro de los discursos culturales y su afianzamiento dentro de la circulación social de la significación. Afianzando el orden metafórico como el gran configurante de las *gramáticas de la creación* que permite la vinculación del sujeto con formas expresivas que desbordan lo simplemente lexical para incidir en las estructuras

enunciativas patemizadas, desde la cuales, es posible incorporar los testimonios narrados a manera de expresiones socioafectivas.

Este afianzamiento del discurso metafórico permite la creación de vínculos intersubjetivos dentro de la semiosis social, en la cual, la narración se instituye en operación interpretante para abordar la cultura en términos semióticos con la creación de sistemas de información que enriquecen las formas patrimoniales de las comunidades. Con estas referencias podemos visualizar la manifestación de la muerte en las narraciones de tradición oral palenqueras en sus diversas manifestaciones, y particularmente, su relación con el *lumbalú*, que además de la hibridación lexical con la inserción de enunciados en la lengua nativa (criollo palenquero), asume la narración a través de cantos o ritos fúnebres.

Con esta hibridación o sincretismo se mantiene viva una tradición, reavivándose con la narración otros espacios de figuración simbólica desde la vida/muerte, desbordando los acontecimientos la realidad histórica, para insertar elementos didácticos desde la cotidianidad y la representación de situaciones semejantes a las de la comunidad palenquera. Y por ende se convierten en *gramáticas de la creación* para dar lugar a la actividad productiva generadora de mecanismos relacionantes entre los discursos y las causalidades textuales responsables de la interpretación de la cosmovisión simbólica.

Orientado de esta forma, las gramáticas de la creación forjan los imaginarios culturales, quienes condensan en su naturaleza la función estética creadora de las narraciones de tradición oral como semiosis colectivas, o en palabras de Castoriadis, en imaginarios sociales:

Todo lo que se presenta a nosotros, en el mundo social-histórico, está indisolublemente tejido a lo simbólico. No es que se agote en ello. Los actos reales, individuales o colectivos –el

trabajo, el consumo, la guerra, el amor, el parto-, los innumerales productos materiales sin los cuales ninguna sociedad podría vivir un instante, no son (ni siempre ni directamente) símbolos. Pero unos u otros son imposibles fuera de una red simbólica (1983, p.201).

La generación de imaginarios culturales conforma el entretejido de una red simbólica que fundamenta la base estructural de la manifestación cultural; más aún, la red simbólica aludida por Cassirer en los siguientes términos:

El hombre, por decirlo, ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. Entre el sistema receptor y el sistema efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema “simbólico”. Esta nueva adquisición transforma la totalidad de la vida humana. Comparado con los demás animales el hombre no sólo vive en una realidad más amplia sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad [...] El hombre no puede escapar a su propio logro [...] ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen pares de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana (1996, p.114).

Lo cual viene a corresponderse con la categorización de Lotman (1996) sobre la dinamicidad cultural que posibilita el alejamiento de los sistemas culturales cerrados, puesto que ellos no pueden verse aisladamente a partir de formas simbólicas invariables:

- » El mito desde la perspectiva patrimonial y de carácter oficial estatizado en la tradición que detenta.

- » De la misma manera los rituales institucionalizados e inalterables como garantías de sostenimiento del *status quo* en las manifestaciones comunitarias.
- » Los marcos racionales recurrentes de las interpretaciones del fin, los medios y las implicaciones del devenir social y cultural de un ámbito determinado.

Para de esta forma conceptualizar el texto en su circulación cultural y cosmovisión simbólica generadora de sentido y significación, desbordando la simple condición lexical para enriquecerse metafóricamente en la representación a originar mediante su circulación social desde donde es posible establecer figuraciones de sentido-significación; al mismo momento, de proponer perspectivas metodológicas que permitan crear posibilidades de interpretación basadas en los sistemas culturales asumidos en su condición de textos, que en este caso particular, está representado por la sociosemiótica y sus acercamientos desde la cultura y las visiones de un todo articulado a la realidad material bajo las mismas circunstancias de producción y dinamicidad.

Garantizando esta producción y dinamicidad la constante producción de significación y búsqueda de lógicas de sentido surgidas de las constantes interrogantes que generan las nociones de verdad aportadas por las diferentes perspectivas del conocimiento. Lo cierto de todo ello es la presencia de elementos dinámicos para implosionar los sistemas culturales a través de diferentes mecanismos antagónicos entre centros y periferias dentro de todo proceso cultural.

En definitiva, esta figuración de las gramáticas de la creación en los imaginarios culturales colectiviza el plano estético y garantizan su circulación en los espacios de la representación y posibilidades para la construcción de lógicas de sentido, permitiendo de esa forma

la producción de las gramáticas culturales, tal y como veremos a continuación.

IMAGINARIOS Y GRAMÁTICAS CULTURALES

La colectivización de los planos estéticos de las estructuras narrativas y su consiguiente transformación en imaginarios culturales, trae consigo un imprescindible proceso de circulación social y materialización a partir de las relaciones simbólicas, llegando a constituir las *gramáticas culturales*. Asumidas estas con base en las teorías lotmanianas de las “descripciones metaestructurales” (1996:30) y la configuración de procesos dinámicos de significación para la resignificación de los sistemas de información en la esfera cultural que adquiere potencialmente su propia capacidad para generar sus propias gramáticas.

La generación de nuevas gramáticas en torno a lo cultural ensancha la cosmovisión simbólica e instituye las narraciones de tradición oral palenqueras en la cosmovisión simbólica del Caribe colombiano, permitiendo que las semiosis estéticas asuman el rol de textos generadores de sentido a través de su raigambre metafórica y la producción de renovadas experiencias narrativas que coadyuvan: la cotidianidad, la conciencia histórica y la conciencia mítica. Todas ellas formas expresivas que interpretan al sujeto en su afán por producir mecanismos de comunicación consigo mismo y con los otros en torno a lo patrimonial y su representación de la esencia identitaria de las comunidades, que en su conjunción, conforman la interrelación semiótica conducente a la construcción de significación.

El uso de la noción de *gramáticas culturales* representa la conjunción de los espacios de la representación materializados en textos, para la construcción de vehículos o praxis culturales que actualicen las convenciones sociales mediante la reactualización de la información circulante en las diversas semiosis circulantes dentro de esos espacios de la signi-

ficación; que en el Caribe colombiano estarán representados, además de las narraciones de tradición oral palenqueras, por el carnaval de Barranquilla y la música vallenata. Todas ellas circunscritas a un código semiótico y sistema representacional de la cultura Caribe, conteniendo al mismo tiempo la significación-representación de los mecanismos de configuración simbólica como: la memoria, conciencia histórica, conciencia cósmica y las ritualizaciones.

La anterior puntualización conlleva dentro de sí la admisión de las *gramáticas culturales* como sostenimiento del continuum semiótico que comporta dentro de sí una *pedagogía de la tradición* sostenedora de lo patrimonial y su permanencia en las relaciones de significación-representación en las cadenas de producción y circulación signica, superando de esta forma lo explícitamente hereditario y sus características limitantes, tal cual lo advierte Marafioti al referir el carácter no-hereditario de la cultura, pues su consideración se basa en la cultura a manera de:

Información no genética, memoria común de la humanidad o de colectivos más restringidos nacionales o sociales, memoria no hereditaria de la colectividad. Así la cultura como memoria no hereditaria supone otras dos características de importancia: la organización sistémica (esta memoria es un sistema: toda cultura necesita además, unas fronteras sistémicas; se define sobre el fondo de la no-cultura), y la dimensión comunicacional (cada cultura construye un sistema de comunicación). Una cultura es, pues, memoria, sistema, organización sistémica y comunicación (Marafioti, 2005, p.6).

Es imprescindible puntualizar que lo sistémico en cuanto al discurso cultural, y asumiendo los postulados de la sociosemiótica, se transforma en un concepto de configuración semiótica para la transformación de la cultura y sus vías de comunicación dialógica, permitiendo la incorporación de estructuras enunciativas para cohesionar espacios de la

significación. Desde esta perspectiva la cultura se hace profundamente comunicacional en cuanto a la circulación discursiva, que al formar parte estructurante de un complejo proceso de producción de *gramáticas culturales* alrededor de una socioesfera, hace posible la producción de textos y la redimensión de la cultura en la perspectiva semiótica de la estructuralidad que construye escenarios significantes para ser compartidos.

En este sentido la cultura se hace una gran vía de comunicación e interrelación sígnica que permite su consolidación en espacios y tiempos determinados a través de actualizaciones y reactualizaciones de sus constructos mediados entre conciencia histórica y conciencia mítica. Para de esta forma crear todo un acontecimiento semiótico que permite la consolidación de gramáticas culturales estructurantes de textos y sentidos; de imaginarios conformantes de la cosmovisión simbólica fundamentada en la intención metafórica del discurso para generar experiencias narrativas desde lo individual hacia lo colectivo.

Bajo estos criterios, las narraciones de tradición oral palenquera se insertan dentro del orden patrimonial a manera de gramáticas culturales, estableciendo una gramaticalidad discursiva, vehículo de acción o praxis cultural que refigura la convención social, o más bien, nutre las diversas semiosis generadas en las relaciones de significación que van desde el ejercicio cotidiano de la comunicación hasta los niveles de transformación adquiridos al ingresar a las fronteras de la cosmovisión simbólica del Caribe colombiano. Siempre advirtiéndole que el sostenimiento de esa gramaticalidad en la cultura tiene su base en una pedagogía de la tradición implícita en los mismos procesos de sostenimiento y redefinición cultural.

En cuanto a este aspecto, la pedagogía de la tradición permite la revisión de los procesos históricos y gramáticas culturales desde los

sistemas codificados y no-codificados; posibilitando el intercambio sígnico entre elementos de la semiosfera, homologando espacios entre las fronteras como puntos de confluencia semiótica para la generación de las relaciones de significación. Y con respecto a las narraciones de tradición oral palenqueras, se debe resaltar en cuanto a las fronteras productoras de semiosis, a la coalición de lo histórico y mítico. En todo caso, lo real-ficcional, esos espacios donde se regeneran las significaciones más allá de lo estrictamente racional.

Por lo tanto las narraciones de tradición oral palenqueras bajo la atribución de imaginarios adquieren verdaderas alternativas de significación por la articulación discursiva entre gramáticas de la creación y gramáticas culturales con base en los mecanismos de la narración-imaginación y todas sus potencialidades de recrear lo acontecido y reactualizarlo por medio de las prácticas discursivas y la diversidad referencial que estas acarrearán en su circulación semiótica y potencialidad narrativa, porque indudablemente “Una frase narrativa, por tanto, es una de las descripciones posibles de una acción en función de aquellos acontecimientos posteriores que desconocían los agentes y que, en la actualidad, conoce el historiador” (Ricoeur, 1999, p.90); lo que reitera la figuración del acontecimiento a través de las diversas lógicas de sentido y su constante reactualización sígnica.

Todo lo expuesto hasta este momento reitera la fortaleza sígnica de la narración y las posibilidades de crear universos simbólicos soportados en los procesos enunciativos de la imaginación, quienes paralelamente se hacen escenarios de las tradiciones en su configuración semiótica; esto es, las tradiciones como patrimonio narrado:

Aunque puede decirse que la imaginación es el archivo del relato de ficción, entendiendo por <<imaginación>>, como hemos hecho al final de la segunda sección del ensayo, el depósito de las tradiciones orales y escritas, la actividad imaginativa ignora la

dura tarea de tener que enfrentarse a los documentos e incluso de tener que establecerlos en función de los problemas que se plantean. En este sentido, la imaginación no ha de tratar con <<hechos>>. (Ricoeur, 1999, p.135)

De lo que se trata es de la imaginación devenida en autoreconocimiento de los sujetos consigo mismos y los otros a través de la convencionalización de una pedagogía de la tradición y la creación de los mecanismos o herramientas de sostenimiento de lo patrimonial a través del tiempo y el espacio. De allí que se esté enfocando el patrimonio narrado en la constante resignificación de la tradición y descartando su anquilosamiento en un pasado o época determinada. Por esta dinámica implícita en los procesos culturales, es el lenguaje configurado en texto-discurso, el punto de encuentro de todas las posibilidades de significación y construcción de lógicas de sentido.

Esta aproximación desde la sociosemiótica, podemos ilustrarla en las narraciones de tradición oral palenqueras en su distensión entre *gramáticas de la creación y gramáticas culturales*; dos esferas enunciativas para conformar una cosmovisión simbólica de un constructo a articularse como semiosis dentro del Caribe colombiano a razón de campo semiótico, en el cual, se consolidan una serie de sentidos y significaciones para estructurar la cultura fusionada en el Ser Caribe, y de allí surge toda una serie de características determinantes para conceptualizar y caracterizar estos espacios en cuanto a sus formas patrimoniales renovadas y diversificadas en las circulaciones sociales de las instancias sígnicas particularizadas en la tradición.

De esta forma el Caribe colombiano en la perspectiva de macizo cultural se nutre de las interrelaciones entre isotopías fundacionales, sujetos, textos, espacio social, y la mediación de la cosmovisión simbólica para interrelacionar en los espacios de circulación sígnica a partir de

la conciencia telúrica, el sincretismo religioso, la composición discursiva referida en su nivel tanto lexical como metafórico. Todos ellos a manera de semiosis interactuantes en la creación de relaciones sígnicas, textos sistémicos y extrasistémicos para nutrir la dinámica cultural y garantizar las refiguraciones de sentido de lo patrimonial en estructuras discursivas, que en este caso específico, están puntualizadas con las narraciones de tradición oral palenqueras.

Lo significativo de todo ello es que las narraciones de tradición oral palenqueras en su rol de gramáticas culturales y su relación sistémica y extrasistémica con el Caribe colombiano, crea a través de una pedagogía de la tradición un espacio de convergencia semiótica; esto es, una frontera donde reconocerse, porque esta relación delimita a través de una operación sígnica que no cierra el sistema sino que lo hace reconocible, ordenando la suma de textos derivados en su metatextualidad, haciéndose sistemáticos dentro de la circulación social-cultural en una especie de traducción o readecuación de lo patrimonial en función de lo testimonial y no en cuanto a lo específicamente normativo.

EL PATRIMONIO NARRADO Y LA CIUDADANÍA COMUNITARIA

La relación sistémica/extrasistémica que se ha aludido en párrafos anteriores provee a la cultura, en concordancia con la sociosemiótica, elementos de interdependencia e interrelación mediante la utilización de metalenguajes, la ubicación referencial en torno a lo expresado y lo figurado o a las vinculaciones con otros sistemas semióticos; confluendo de esta forma en los espacios de circulación cultural la realidad consustanciada con los imaginarios, desde donde surgen otras posibilidades de abordaje de lo social, político, económico, cultural, y otras tantas esferas intervinientes en los procesos de configuración de la realidad, a través de la articulación narrativa.

Tomando en referencia lo apuntado, es imprescindible referirse a lo patrimonial más allá de las simples condiciones normativas dadas por los diferentes entes gubernamentales u organizaciones internacionales que velan por el patrimonio de la humanidad. En este caso, se estructuran medidas de conservación en cuanto a la preservación un tanto estática en los espacios y tiempos enunciativos, creando una especie de barrera entre los sujetos y las manifestaciones culturales patrimoniales, muchas veces, desvinculándolos afectivamente, lo cual puede producir efectos contrarios a los deseados.

Ante estas circunstancias, en este trabajo, se propone el *patrimonio narrado* como forma de reconvenir la cultura por medio de su circulación signífica sostenida entre dos planos enunciativos: la realidad y los imaginarios, para de esa manera apelar a la dinamicidad de los acontecimientos y su integración espacio-temporal sin la limitante separación entre presente-pasado, o la visión de lo ancestral basándose solamente en tesis historicistas-racionalistas. Sino en la confluencia de lo narrado y su estrecha vinculación con la creación de nuevos referentes que resignifiquen los acontecimientos relatados en la dinámica discursiva e inclusión de los enunciantes dentro de la experiencia narrativa y el vínculo entre los textos y los contextos involucrados.

En tal caso la experiencia narrativa implica una identidad con el texto y la reciprocidad con los contextos tanto presentes como pasados, permitiendo la renovación y adecuación de los referentes en la vitalización de la identidad humana en el espacio enunciativo que involucra al sujeto y las formas simbólicas generadas en la circulación de los textos culturales. De esta manera:

El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre temporal. (...) el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo

narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal (Ricoeur 2004, p.39).

Entonces la narración es consustancial con la acción humana, y esta, con la identidad de quien narra los acontecimientos con base en él mismo y los otros interlocutores que irán a completar la acción comunicativa de los relatos para conformar la metatextualidad; puesto que:

Entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal. (Ricoeur 2004, p.113).

Por lo que en el *patrimonio narrado* propuesto surge una temporalidad narrativa para homologar la existencia humana y la temporalidad circunscrita en la imaginación; los recursos de creación del hombre para evocar mundos y posibilidades de significación potenciadas por el espíritu, la voluntad y la conciencia de pertenencia a sí mismo, a los otros y los espacios consustanciales para todos ellos.

Con estas consideraciones de la antropología filosófica, que aplicadas a las concepciones de patrimonio narrado, surgen evidencias valiosísimas en torno a la ficción a manera de construcción textual y diversificación de la significación en el sustento entre realidad-ficción: “de la misma manera que el mundo del texto solo es real porque es ficticio, es necesario decir que la subjetividad del lector solo aparece cuando se la pone en suspenso, cuando es irrealizada, potencializada” (Ricoeur, 2002, p.109). Entonces ficción y subjetividad sirven para ubicar al sujeto en los espacios narrativos y de allí vincularse con la circulación signica, y obviamente, con el proceso cultural de una manera más directa y sentida.

Esta particularidad acarrea la constitución de una *ciudadanía comunitaria* como resultante de los procesos de circulación de las *gramáticas de la creación* y las *gramáticas culturales* sostenidas por una *pedagogía de la tradición* para contribuir con la dinámica signica y proponer las relaciones discursivas dentro de los textos culturales patrimoniales basadas en su recreación significativa y no en su anquilosamiento temporal. Todo ello resaltando el complejo proceso de producción semiótica a manera de integración a la cosmovisión simbólica del Caribe colombiano mediante la interrelación de múltiples semiosis de configuración referencial.

El uso de la caracterización de *ciudadanía comunitaria* implica la manifestación de una conciencia signica representada por la empatía recurrente entre los enunciantes y los relatos experimentados en la experiencia cotidiana, en la cual el compartir permite la pertenencia en los valores culturales reconfigurados en elementos identitarios que hacen de la ciudadanía una acción humana; desplazando las tradicionales concepciones de ciudadanía de los planos específicamente jurídico-normativos para constituirse en ciudadanía activa, forjadora de significación y compromiso de los sujetos enunciantes con lo narrado.

Esta interrelación entre el patrimonio narrado y ciudadanía comunitaria se hace imprescindible en los actuales momentos y la diversificación de los textos culturales a través del fenómeno de la globalización, ya comenzada a nombrar por muchos: universalización, ya que estas consideraciones enriquecen los procesos de configuración cultural en la interrelación de comunidades locales:

Una alternativa a esta globalización parte de un proyecto político que valora los recursos y las diferencias locales promoviendo procesos de autonomía -y de ciudadanía- consciente y responsable. Un desarrollo local que no significa ni cierre, ni defensa de fronteras, sino el desarrollo de redes cívicas, como alternativa a las redes globales, fundadas sobre la valorización de

las diferencias y de las especificidades locales, así como sobre la cooperación no jerárquica o instrumental. He aquí lo que podría ser el punto de partida para una globalización a partir de la base, solidaria, constituida por una red estratégica entre comunidades locales. (Magnaghi *et al*, 2002, p.5)

Esta ciudadanía comunitaria en su figuración cultural hace posible la convergencia, agregación y asimilación referencial a manera de objeto dinámico de las relaciones discursivas en su orden dialógico con las diversas contextualidades a interrelacionar en los procesos de interpretación. Asimismo se logra incluir la dinámica socio-comunitaria en los perfiles semióticos para proponer alternativas en cuanto a los procesos simbólicos creados por el hombre para mantenerse asido a su contextualidad en función de las gramaticalidades de la cultura; al mismo tiempo, de promover cambios de actitud en torno a las relaciones de significación a establecerse frente a lo patrimonial y sus concepciones de base para articular mecanismos de sostenimiento y preservación de lo ancestral-identitario alrededor de la dinamicidad cultural.

Destacándose en este aspecto las constantes interrelaciones dentro de las cadenas de producción significativa originadas en el discurso oral y complementadas a través de la grafía, las expresiones artísticas, culinarias, y todas aquellas que contribuyan a la inserción de lo propio dentro de lo comunitario, con la creación de lazos intersubjetivos en los enunciantes, sus prácticas habituales y los referentes ancestrales, para de esta forma, forjar vínculos intersubjetivos e indudablemente establecer cambios sustanciales en cuanto al pensamiento y la acción cultural-comunitaria; además de permitir la convivencia del lenguaje en su estricta fisonomía comunicativa con la expresión creativa inherente en la cosmovisión simbólica de la conciencia mítica.

Y en este aspecto es imprescindible recalcar que la figuración paralela de la conciencia mítica con la conciencia histórica posibilita esa alterabilidad sígnica en los espacios comunitarios y la producción del continuum semiótico entre: pasado, presente y proyecciones futuras tanto de enunciados como de referencialidades, para de esta manera, constituir un proceso de significación-resignificación que tiene su inicio en la oralidad y su consistencia simbólica en los discursos estéticos, que intentan dar cuenta de la riqueza simbólica de esta parte del Caribe colombiano y su incidencia en la conformación del Ser Caribe con base en las narraciones de tradición oral palenqueras.

De allí que esta propuesta sociosemiótica redunde en la reactualización del orden simbólico de las narraciones de tradición oral palenqueras en cuanto estructuras narrativas y de significación representadas por la cosmovisión implícita en el devenir cultural para permitir la imposición de las huellas patrimoniales en los discursos culturales del Caribe colombiano. Para develar la fuente de transmisión-conservación de ese patrimonio en las estructuras narrativas-imaginativas como principal recurso de la creación y la gramaticalidad cultural, desdobladas en las manifestaciones contextual-afectivas, que a su vez, se reinterpretan en las construcciones mítico-cósmicas a manera de interpretación del mundo, instituyéndose la racionalidad mítica que en principio es manifestación práctica comunitaria comunicativa (ciudadanía comunitaria) y luego deviene en narración (tradición oral palenquera).

De esta manera el patrimonio narrado a manera de correlato de una ciudadanía comunitaria basada en la ancestralidad, cosmovisión simbólica, pedagogía de la tradición, gramáticas de la creación y su circulación dentro de la gramaticalidad cultural, evidencian la construcción de un campo/modelo semiótico para interpretar los textos culturales -narraciones de tradición oral palenqueras- dentro de una fenomeno-

logía que vincule de manera dinámica el tema en referencia y las teorías argumentativas; en palabras de Magariños:

En esta circulación, la significación ***cambia***. O sea, los sucesivos interpretantes, al construir nuevos signos, a partir de la interpretación de otros determinados signos, los modifican, de modo que el signo interpretado ya no es el mismo signo propuesto a la interpretación. Esto sugiere la necesidad, inherente a la semiótica, de la construcción de una ***teoría dinámica de los discursos sociales*** (en cuanto conjunto efectivamente existente de las construcciones semióticas que circulan en una sociedad) (2008, p.25).

En síntesis, las nociones de patrimonio narrado implican la circulación rearticulante de la significación en la dinamicidad tanto enunciativa como cultural dentro de las configuraciones de una ciudadanía comunitaria; el espacio de las reinterpretaciones en el cual surgen la necesidad simbólica de construir campos de interacción semiótica para apelar a la dinamicidad y circulación de los discursos en las macrosemiosis sociales; o más decir, en la conjunción de las diversas semiosis constituyentes de los textos culturales y su redefinición en la gramaticalidad cultural.

CONCLUSIONES

Interrelacionadas las variables representadas por las gramáticas de la creación, las gramáticas culturales y la pedagogía de la tradición, se ha postulado el *patrimonio narrado* a manera de proceso semiótico determinante de una dinámica sígnica basada en la ancestralidad identificante de las narraciones de tradición oral de San Basilio de Palenque, con el propósito de catalogar la ciudadanía comunitaria en función de escenario que hace convergir las fronteras dinamizadas en la significación. Insistiendo radicalmente en la cosmovisión simbólica representada por la coalición de la conciencia histórica y la conciencia

mítica a razón de planos enunciativos para diversificar la creación y soportar eficientemente la circulación de los constructos referenciales en los espacios enunciativos que atan presentes, pasados y posibilitan las proyecciones futuras de los textos culturales en su relación intersubjetiva con los sujetos y las contextualidades a interactuarse en esa operatividad dinámica.

Con estas características particulares, la gramaticalidad diversificada en creativa y cultural garantiza la pervivencia de lo patrimonial en esta dinámica profusamente referida en este trabajo; corroborando que el *patrimonio narrado* establece las condiciones para su sostenimiento más allá de las vinculaciones espacio-temporales que los ancla a la inmovilidad sígnica y a una conversión en institucionalidad limitante de las potencialidades simbólicas, y por ende, de las múltiples relaciones de significación a establecerse bajo el binomio creación-imaginación.

Asumido desde esta perspectiva el patrimonio narrado es un complejo campo semiótico en la creación de mundos posibles, quienes permiten al enunciante interrelacionarse con las figuraciones discursivas en la red intersubjetiva de la cultura, donde los órdenes fenomenológicos se construyen con base en el sujeto y su capacidad imaginativa desbordada en una *cosmovisión simbólico-didáctica*, plena de referencialidades para la construcción de semiosis, e indudablemente certificar la circulación del sentido y la significación.

Por ello este enfoque fundamentado en la sociosemiótica para redefinir acercamientos en función de los enunciadores, discursos, categorías referenciales y contextos para imbuirnos dentro de las narraciones de tradición oral de San Basilio de Palenque alrededor del orden simbólico y las manifestaciones del imaginario cultural que articula dentro de sí la práctica pedagógica vinculante que garantiza su permanencia, asimilación y reactualización dentro en los contextos culturales regionales.

En este sentido se reafirma la propuesta del *patrimonio narrado* y su configuración en espacio semiótico donde convergen la agregación y asimilación referencial a manera de objeto dinámico de las relaciones tanto intradiscursivas como contextuales y dialógicas. Asimismo se perfila una nueva concepción y proyección de dinámica sociocomunitaria a través del proceso simbólico cuya visión sistémica permite a cada integrante de las misma, mantenerse en constante interrelación con el entorno para generar intersubjetividades que promueven cambios sustanciales en cuanto a pensamiento y acción; hecho generador de proceso de significación-resignificación que va desde el discurso oral a la escritura; de la oralidad a la construcción del discurso estético.

BIBLIOGRAFÍA

- Cassirer, E. (1975). *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castoriadis, C. (2003). *La institución imaginaria de la sociedad*. Ensayo Tusquets.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro) Madrid: Editorial Cátedra S.A.
- Magariños, J. (2008). "Hacia una teoría dinámica de los discursos sociales", en: *Semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica*. www.magarinoss.com.ar.
- Marafioti, R. (2005). *Sentidos de la comunicación. Teorías y perspectivas sobre cultura y comunicación*. Argentina: Biblos.
- Peirce, C. S. (1978). *Lecciones sobre el Pragmatismo*. Aguilar.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Universidad Autónoma.
- Ricoeur, P. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y Narración 1*. México: Siglo XXI.
- Steiner, G. (2001). *Las gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela.

Música vallenata y universalización del patrimonio Caribe: Una propuesta semiótica

Yaneth Sandoval-Camacho¹
Luis Javier Hernández Carmona²

El propósito del presente artículo es comprender la música vallenata en su transfiguración desde los espacios locales-regionales hacia otras culturas mediante un proceso de asimilación referencial producida por la heterogeneidad cultural a manera de dialéctica estructurante de escenarios y espacios para el ensanchamiento de las relaciones simbólicas y de significación. Todo ello sobre el avocamiento de la universalización del patrimonio Caribe colombiano desde una gramática pasional instituida en función de los sujetos actuantes, las interpretaciones y los contextos; para así crear una codificación patemizada y construir un mecanismo vinculante en el establecimiento de relaciones intersubjetivas que permitan su inserción en los discursos interculturales. Vista en una hermenéutica que permite discernir su posicionamiento dentro de las locaciones enunciativas; en las cuales, convergen: la memoria, el cuerpo, la ensoñación, la voluntad creadora y el pacto intersubjetivo, en cuanto formas de percibir la realidad y leer el mundo en la configuración de las diversas semiosis a producirse en el intercambio simbólico intercultural devenido de la música vallenata y la creación de narrativas autenticadas por el sentimiento universalizado como Patrimonio de la humanidad.

-
- 1 Magister en Educación, Dra.(C) en Ciencias Humanas. Grupo de investigación: Estudios Interdisciplinarios sobre el Caribe. Universidad Simón Bolívar. Colombia.
ysandoval2@unisimonbolivar.edu.co
- 2 Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Literarias (LISYL), Universidad de Los Andes-Venezuela
hercamluisja@gmail.com

A través de diversos mecanismos los patrimonios locales se universalizan para hacerse referencias en otras naciones a través de procesos de asimilación dentro de la heterogeneidad cultural que paulatinamente va ensanchando su capacidad de diversificación. En tal caso, existen diferentes procesos de adopción e hibridez para ampliar las relaciones simbólicas de las comunidades, pudiéndose mencionar, entre otras: las migraciones, que con sus influencias religiosas y culinarias impactan positivamente esos procesos de articulación cultural.

De esta manera y mediante la circulación de las articulaciones culturales a través de los mecanismos de asimilación e hibridación se construyen los complementos simbólicos y las intermediaciones subjetivas que hacen que los patrimonios locales –sin perder su raigambre local– se fusionen bajo procedimientos artísticos en otras culturas, tal es el caso de los discursos musicales y su arraigo en la evolución de la humanidad. Esto provoca que se destaque la circulación de las relaciones de significación a través de dos vías fundamentales, a saber: la grafía –letras– y la cadencia armónica –música–, donde una interpretación se transforma en la patemización de los referentes.

Ahora bien, cómo una manifestación patrimonial de una localidad se universaliza, al grado de llegarse a constituir en testimonio para los sujetos interactuantes en las relaciones discursivas–culturales y consustanciarse con otra cultura, en principio ajena y extraña, incluso superando las barreras idiomáticas, diferencias sociales, relaciones de producción económica o credos religiosos. Y todo ello porque el centro de toda circulación signica es el sujeto –actuante a decir de Greimas y Fontanille (1994)– que crea relaciones intersubjetivas a través de la música, su internalización como conciencia semiótica.

De allí que el sujeto se constituya en la música como acto patémico para expresar la configuración del mundo íntimo consustanciado con el otro, lo que lleva a la exploración de las realidades en función de la estructuración metafórica, en la cual, es posible establecer lógicas de sentido en cuanto al desdoblamiento del símbolo en discurso para expresarse más allá de lo simplemente literal-lingüístico. Haciendo énfasis que este desdoblamiento opera en la composición poética transfigurada en melodía para configurar la amalgama sensible, quien, supera los localismos y abraza la universalidad.

Entonces la constitución del discurso musical es compleja y diversa, no solo por la hibridación de géneros literarios, sino por la efectividad dentro de los procesos de comunicación donde el sujeto se manifiesta plenamente y se orienta hacia el placer dentro de una profunda manera de compartir la cotidianidad, su espacio más inmediato entre él y su entorno. Así, placer y cotidianidad constituyen un importante escenario enunciativo, en cuanto al arraigo de las acciones humanas y su vinculación con la espiritualidad, creando espacios de paz y sosiego dentro de las realidades más acechantes y deslegitimadoras de los mundos íntimos del sujeto.

Esa particularidad la ha vivido Latinoamérica a través de la música vallenata, quien gracias a la creación de una *gramática pasional* ha establecido el testimonio del espíritu desgarrado ante las adversidades y la ausencia. Pero al mismo tiempo, connota el regocijo de recordar mediante procesos nostálgicos y poder así rememorar acontecimientos pasados para vincularlos con la experiencia más sentida y hacerla placer concomitante en las formas de recordación a manera de conjurar las afectaciones y penas. Y siempre teniendo como base argumental las incidencias entre el sujeto y los espacios Caribe. Lo podemos evidenciar en una estrofa de la canción: Nació mi poesía de Fernando Dangón interpretada por Jorge Oñate y el acordeón del desaparecido Juancho

Rois “Amor de mis amores/Tu que eres errante golondrina/Deja de ser alma peregrina, y escucha mis canciones/Ven a la tierra mía, mi tierra gloriosa de acordeones/Región laboriosa con mil acordeones//Seguro que aquí te quedarías”.

Se establece, de esta manera una universalidad a partir de procesos de subjetivación a manera de constituyentes discursivos, transfigurados en lenguaje universal para incidir en la sensibilidad del sujeto y la capacidad para trascender a través de la música vallenata mediante la creación de imaginarios patemizados en la constitución de realidades paralelas para visualizar y leer el mundo desde la intensidad del espíritu y la convalidación del sentimiento transfigurado en discurso musical; esto es, en la universalización del patrimonio Caribe.

LA TRANSFERENCIA PATRIMONIAL EN LAS CULTURAS INSERTAS

Toda cultura proviene de la inserción dentro de ella de diversos elementos que contribuyen a su constitución y robustecimiento; entre ellos, la transferencia patrimonial que se va enriqueciendo a través de la evolución de la heterogeneidad cultural y el pliegue y repliegue entre centros y periferias. De esta forma, referentes propios, en principio extraños, comienzan a interactuar hasta que son asimilados e insertos dentro de determinada cultura.

No es un accidente entonces, el hecho de que este el gran país del canto vallenato, la tierra de los turpiales, los sinsontes, las flautas y los tambores, y sobre todo, la tierra de los cantares que, en la antigüedad, reemplazaron a la desconocida escritura, solo un siglo después de haber conocido el acordeón, posea los mejores intérpretes del mundo”. (Gutiérrez 1992, p.349)

Esta particularidad de la inserción de referentes culturales es un novedoso procedimiento desde donde es posible la pluralidad simbólica, la refiguración de los contenidos discursivos y la reformulación de sentido para crear recursos de interpretación de los diferentes acontecimientos que inciden en la vida de los sujetos. Teniendo el mayor ejemplo en las manifestaciones míticas y su poder de adaptación y afianzamiento dentro de las comunidades bajo el sostenimiento de la universalidad del don representado por la deidad; quien, junto al espacio telúrico, conforman las dos isotopías o ejes temáticos fundamentales en todo el conocimiento y evolución de la humanidad.

De esta manera las sociedades se hibridan y mestizan, alcanzando sus más grandes estándares de realización y progreso a medida que sus asimilaciones de referentes foráneos son mayores; obviamente, sin que ellos atenten contra su ancestralidad y principios fundacionales, creando falsas identidades, como las pretendidas por las manipulaciones eruditas (Bourdieu, 2010) para convertir lo simbólico en una mercadería sujeta a la oferta y la demanda; o aún más, al servicio de la hegemonía del poder político, económico, social, y por ende cultural.

En cuanto a las manipulaciones eruditas hay que tomar muy en cuenta los discursos de la historia y sus escrituras en torno a las intenciones y despropósitos, puesto que, es ejemplo típico de manipulación y exclusión de periferias a todo aquello tipificado como popular. Entonces, son las expresiones populares relegadas a espacios de lo inculto frente a los estereotipos de los estigmas académicos; que, en el discurso musical, está significado por la *gran música* representada en lo clásico y orquestal. E indudablemente alimenta las dicotomías de lo culto y lo popular establecidas en la caracterización de la cultura a través de la discursividad del poder.

Bajo este enfoque las manifestaciones artísticas populares conforman la cotidianidad de los sujetos, conviven con ellos y forman parte de la existencia misma al ser consustanciales con sus mundos íntimos, al mismo tiempo, de configurar los puentes para ingresar a los espacios comunitarios y colectivizarse para sentirse intrínseco con los escenarios de convivencia y hacerlos propios a través de procesos intersubjetivos al conferirles una sublimación espiritual a manera de sostenimiento dentro de la convivencia diaria.

De esta manera surgen los patrimonios más allá de la norma o el simple establecimiento normativo de una localidad o nación; en tal caso estamos hablando de patrimonios devenidos de la historia cotidiana de las comunidades, de la llamada cultura ordinaria (De Certau, 2000) y la resignificación de los discursos en operaciones comunes dentro de las prácticas cotidianas. Entonces, ya no es la cultura erudita, ni la cultura popular las formas de establecer las referencias patrimoniales –ambas se trasfiguran en discursos del poder y la manipulación– sino las creaciones arraigadas a partir del acto sensible como acción humana.

Con base en la anterior reflexión podemos hacer énfasis en la cultura común y cotidiana como la gestante de un patrimonio basado en la sensibilidad e interiorización de la empatía por lugares precisos y manifestaciones culturales determinadas, que se van a convertir en voz determinante de las comunidades, tal y como sucede en el Caribe colombiano con el Carnaval de Barranquilla, la música vallenata y la Ciénaga Grande de Santa Marta.

Cuando se habla de valoración de bienes inmuebles, es necesario extraer cada uno de los criterios de valoración, como el aspecto histórico, el estético y el simbólico. Estos conjuntos arquitectónicos poseen valores ligados principalmente a los dos últimos. En cuanto a lo estético, posee características innegables como la técnica constructiva, el uso de materiales autóctonos, la

distribución espacial de las unidades habitacionales, que en la mayoría del caso presenta una formulación espontánea y el estado de conservación de las mismas, teniendo en cuenta las dificultades de tipo social y ambiental a las cuales se ha visto enfrentada. Pero su principal aspecto a resaltar es su valor simbólico, ligado a la preservación de la identidad cultural de estos pueblos, al ser escenario y a la vez protagonista de su riqueza material e inmaterial, poco a poco se va recobrando la fe en primitivo pero efectivo este modo de vida”. (Larios, 2016, p.145)

En el caso del Carnaval de Barranquilla y la música vallenata, son dos expresiones nacidas bajo intrincados procesos de sincretismo cultural que hoy día identifican una nación y sirven de referencia para complementar el mosaico simbólico del continente latinoamericano,

Ahora bien, centrándonos en la música vallenata como objeto de estudio, encontramos una interesante conversión signica guiada desde lo ancestral hasta la materialización en patrimonio de la humanidad declarado por la UNESCO. Además de ese posicionamiento dentro de la institucionalidad, que no es fundamental para este trabajo, se quiere recalcar la transferencia del arraigo a otras culturas a través de diversos referentes, quienes evolucionan bajo la patemización del sentimiento como fundamental categoría de vinculación, sostenimiento y reproducción en las culturas.

En tal caso, la música vallenata representa un valioso campo semiótico en el cual convergen una serie de elementos, tanto estructurales como de contenido, para configurar una expresión artística de dimensiones orientadas desde lo ancestral a lo patrimonial mediante el paralelismo simbólico entre discurso literario y musical, que a través de la expresión del sentimiento apela a la espiritualidad y raigambre afectiva del sujeto

a manera de catalizador de las relaciones intersubjetivas, responsables estas de la generación de las posibilidades empáticas y de identificación entre los sujetos actuantes, las composiciones y los contextos.

De esta manera se puede comprender la redimensión de un espacio local en la universalidad del espíritu ansioso de elementos coadyuvantes de sus carencias y necesidades subjetivas para mantenerse consustanciado con las realidades diversificadas en 'reales' y 'simbólicas', estas últimas son las que permiten la transferencia de lo sensible a través de la expresión musical vallenata y su circulación dentro de los discursos de la interculturalidad, entendida esta como una forma de comunicación entre culturas en un momento histórico determinado; asociación y asimilación de elementos para establecer relaciones de significación y creación de lógicas de sentido.

Así pues, la música vallenata se perfila a manera de manifestación folclórica y su decantación a través del sincretismo permite su permanencia en los discursos de la interculturalidad, sin dejar su raigambre en la cosmovisión telúrica originaria del Caribe colombiano en toda su fuerza y extensión. Por ello es importante establecer consideraciones en torno a una filosofía del discurso tendiente a revelar al sujeto en medio de una hermenéutica patemizada para dar cuenta de las relaciones simbólicas y de representación dentro de los discursos de la interculturalidad soportados bajo el perfil de la amalgama sensible establecida como instrumento de interacción.

Con respecto a la articulación de la amalgama sensible y la instrumentación de relaciones intersubjetivas, es imprescindible destacar la paridad simbólica entre espacio telúrico y añoranza, donde la tierra metaforizada en disímiles y complementarios referentes, se hace centro enunciativo de la música vallenata; por lo que es prudente formularse la siguiente pregunta retórica: ¿Cómo arraigada en la tierra y el Ser

Caribe, la música vallenata se traspone e inserta en otras culturas? E inmediatamente surge la repuesta: por la interrelación de la tierra con lo afectivo mediante la traslación a la madre, amante, amores imposibles, trucados, desamores y todos aquellos referentes que inciden en la articulación sentimental de los sujetos sin prevalecer en ningún momento las diferencias étnicas, políticas, económicas, sociales o culturales. La canción: La tierra del olvido de Carlos Vives

Como la luna que alumbra /Por la noche los caminos/ Como las hojas al viento /Como el sol que espanta el frío /Como la tierra a la lluvia / Como el mar espera al río /Así espero tu regreso /A la tierra del olvido

De hecho, en la música vallenata se manifiesta un dejo de insatisfacción que procura el placer del sujeto enunciante al recordar el acontecimiento evocado en las expresiones musicales en las cuales, su poder de estructuración discursiva a través de la subjetivación crea dinámicas culturales y afianza la heterogeneidad referencial. En tal sentido, lo local se patemiza y hace confluencia dentro de la universalidad del sentimiento y su concienciación como acción humana; entonces, la música vallenata deja de ser un simple espectáculo o producto mercantil, para convertirse en expresión de los sujetos, y he allí, la interacción de la transferencia patrimonial y su asunción en los órdenes culturales, en cuanto amalgama sensible e interdefinición dialógica.

MÚSICA VALLENATA Y HERMENÉUTICA DE LO SENSIBLE

La categorización de hermenéutica está concebida aquí como el posicionar lo comprendido en función de una variable determinada –la sensibilidad, para de esta manera poder comprender las relaciones de significación y construcción de lógicas de sentido a partir del dialogismo establecido en la circulación semiótica de los referentes–. Se asume la referencialidad dentro de las posicionalidades enunciativas desde donde

se pueden articular los procedimientos de interpretación en cuanto a los sujetos, composiciones musicales y contextos de interacción.

La sensibilidad se sitúa a manera de variable hermenéutica, se configura el sujeto en el centro de enunciación para permitir la incorporación de una *gramática de lo pasional* (Greimas y Fontanille, 1994) en la reafirmación de la semiosis musical y su desdoblamiento entre la realidad y los interactuantes para la integración de los espacios íntimos a las relaciones de significación y comunicación consigo mismo y los otros. Esto es, en la producción de una reintegración de lo patémico como estatuto de lo formal y elemento de veridicción de las realidades a través de lo patémico y la creación de gramáticas de la subjetivación que representan las realidades a partir de la mirada íntima de los sujetos, la coexistencia de los valores de la heterogeneidad cultural.

Es imprescindible destacar, que en la generación de estas *gramáticas de lo pasional* prevalece el sentido de la universalización de los referentes y su inclusión dentro de la heterogeneidad cultural, mediante una codificación sensible atribuida no desde lo etimológico de los referentes, sino en cuanto a la metaforización y enriquecimiento simbólico propiciado por los recursos estilísticos utilizados para potenciar los niveles de significación e inclusión de recursos retóricos para hacer de la cotidianidad un escenario divergente y convergente, en el cual el sujeto encuentra sus puntos de equilibrio sensible dentro de los antagonismos.

En función de ello es menester reconocer en la música vallenata la existencia de una gramática particular incluyente de todos los elementos a combinar en las diferentes composiciones e interpretaciones, sin que ello signifique una tipología fija o recetario. Al respecto hay que resaltar las isotopías portadoras de las potencialidades de los individuos en cuanto a la codificación sensible y producción de relaciones discursivas fundamentadas en lo metaestructural (Lotman, 1996); esto es, un

habla particularizada dentro de las modelizaciones de segundo grado, representadas por las expresiones artísticas. Que en el caso de la música vallenata han logrado constituir una esfera sígnica paulatinamente universalizada a medida de su circulación intersubjetiva e intercultural.

Estas relaciones intersubjetivas permiten la interrelación entre el sujeto y los espacios que denotan tiempos y escenarios de significación; tal es el caso de la oralidad y su figuración dentro de la construcción del discurso y del sujeto como formas análogas de sentido bajo la omnipresencia del pasado y su sostenimiento del sistema sígnico. En este sentido la memoria se yergue como elemento que contiene los referentes culturales que permiten al pasado reactualizarse dentro de los procesos históricos (Mariano, Hernández, 2017, p.116).

Por lo tanto, la manifestación de la música vallenata mediante una *gramática del sentir y el sentimiento*, posibilita la construcción de las particulares esferas sígnicas para la creación de formas particulares de expresión determinadas por características tanto simbólicas como estilísticas en la fundación de su codificación desde la sensibilidad y necesidad de reconocimiento de los sujetos dentro de esa interrelación simbólica. Que ocupa un lugar de privilegio dentro de las semiosis producidas, al contener la dinamización de los referentes, que, desde las localidades específicas, se convierten en universales, tal es el caso de la lamentación por el desamor, la ausencia, el tiempo pasado, la añoranza, tan característico de la música vallenata y otras expresiones musicales de Latinoamérica. Se trae a relación la canción ‘Mi niño se creció’ de la autoría de Gustavo Gutiérrez e interpretada por los hermanos Zuleta Díaz:

ay ay ay ay ya mi niño se creció /por el patio ya no está / por la
calle se alejó /ay ay ay ay me gustaba su niñez /su carita angelical
y hoy un hombre se volvió.

Todo cambia con el tiempo /y hasta yo me siento extraño /hoy
el hijo que yo tengo/ cambió mi condición /es lo hermoso de
mi vida /canta mi corazón

Desde esta funcionabilidad estética, los mecanismos de producción del significado de los textos vallenatos, garantizan, al mismo tiempo, el establecimiento de los niveles empáticos en la concienciación sensible de la temática referida, porque apuntan al mundo íntimo de los sujetos para la constitución de la gramática pasional en torno al sentir y el sentimiento a manera de comprensión o forma de leer el mundo circundante (Scheler, 2002), desde la conversión de lo sentido en valor espiritual, y de allí, en acción humana que revela el estado del sujeto con respecto al estado de las cosas.

Por esta razón la codificación sensible vallenata se hace espacio enunciativo para conjugar lo complejo del mundo íntimo de los sujetos transfigurado en imagen de su intimidad resguardada por la añoranza, al mismo momento, evidencia de las realidades desdibujadas en poesía y ritmo musical como formas enunciativas sensibilizadas que permiten el ingreso a las regiones del espíritu y las dimensiones de la estética patémica para ensanchar las posibilidades de encuentro y establecimiento de relaciones de comunicación: intrapersonal, intersubjetiva e intercultural.

En este sentido la gramática vallenata en cuanto transformación de mundos y realidades apela a lo metafórico como mecanismo de traducción de los acontecimientos entre los sujetos y los contextos; siendo esta apelación a lo metafórico la posibilidad de recrear desde lo metaestructural lo inmanente y convertirlo en materia significativa a partir del discurso estético. Pero haciendo hincapié en la transformación metafórica de la cotidianidad, quien guarda una profunda potencia

simbólica acrecentada a medida que se convierte en vivencias para los sujetos, o en todo caso, en la sistematicidad metafórica de la cotidianidad.

De esta forma el intérprete de la música vallenata se convierte en especie de juglar de los mundos íntimos del sujeto para incorporarlo dentro de las regiones de la ensoñación y la estética, a través de la vinculación entre metáfora y cotidianidad, en clara alusión a una relación natural entre el hombre como creador de símbolos y las realidades interpretadas a través de ellos, la metáfora se convierte en instrumento de coherencia cultural: “Los valores más fundamentales en una cultura serán coherentes con la estructura metafórica de los conceptos fundamentales de la misma” (Lakoff y Johnson, 1991, p.59). Esto es, la realidad consustanciada en la metaforización como forma de conocimiento e interpretación.

Bajo estas acepciones de lo juglaresco, la música vallenata se convierte en narrativa individual-colectiva para lograr ensanchar los valores de lo sensible entre: sujeto, texto y contexto; creando un valor argumental interesante, donde la pasión se materializa en movimiento del Ser, expresado a través de la música o el ‘habla’ que trata de transcribir los más sentidos, emotivos propósitos y manifestaciones de los individuos posicionados en una hermenéutica de lo sensible como posibilidad de exteriorizar-metaforizar lo contenido en los campos experienciales que se hacen espacios para compartir desde lo patémico y su poder de homologación.

Por ende, es necesario insistir en la vinculación de la música vallenata con el arraigo/desarraigo; la presentación de la dicotomía a manera de elemento vinculante del Ser con el amor, desamor y espacio natural-sensible, lo que evidencia la profunda influencia romántica del amor caballescuro y lo bucólico-telúrico en la configuración de la amalgama sensible y las corporalidades simbólicas manifestadas recurrentemente en los escenarios de la música vallenata. Surge en este sentido la corpora-

lidad simbólica a manera de holografía de los cuerpos físico-orgánicos diversificados en el sentimiento y representados por la gramática de lo pasional de la música vallenata.

E Indudablemente en la configuración de las corporalidades simbólicas juega un papel fundamental el discurso literario a través de la metáfora y la estructuración de los discursos con base en lo alegórico y su ponderación más allá de lo lexical. Característica garante de la figuración metafórica y concreción del orden de lo sensible, tanto en la metáfora y su particular forma argumentativa dentro del discurso, como en la metáfora acústica o sonora, quien es evidencia de la conversión onomatopéyica entre discurso literario y discurso musical.

Y esta conversión onomatopéyica conforma una prodigiosa alianza para la expansión de los contenidos musicales a otras expresiones y ritmos, superando las fronteras entre la cultura académica representada por la gran música y las expresiones de la cultura ancestral que generalmente son tomadas en cuenta dentro de los registros y archivos históricos para determinar épocas y particulares manifestaciones culturales Y esta superación de límites lo percibimos en la orquestación de composiciones vallenatas en versión instrumental, o las combinatorias entre vallenato y música sinfónica, o el llamado vallenato sinfónico que hoy día recorren el mundo trasplantando el patrimonio Caribe en la heterogeneidad cultural.

De esta manera la construcción discursiva del vallenato se configura en gramática poético-musical soportada en la metáfora constituyente de códigos de significación específicos, en los cuales, se pueden precisar las variables semióticas intervinientes en las interacciones constitutivas de las lógicas de sentido. Es pertinente esbozar los códigos de esta gramática: *el recuerdo* y sus principios fundantes de referencialidad a través de la reconstrucción de los acontecimientos; la vinculación con

una *carencia afectiva* convertida en prueba a superar en el trayecto del discurso musical: los espacios musicales para el reencuentro de lo sentimental-telúrico y la creación de una *cosmogonía* particular.

COTIDIANIDAD, SIGNIFICACIÓN Y COSMOGONÍA

Tradicionalmente los estudios o apreciaciones literarias han hecho hincapié en la separación entre lenguaje coloquial y lenguaje literario, fundando una innecesaria separación en cuanto al uso de las expresiones discursivas por parte del hombre, al mismo tiempo que refuerzan las ya aludidas separaciones entre lo académico y lo popular, creando dicotomías en torno a los discursos del poder. No obstante, en la práctica discursiva cotidiana es posible apreciar la convivencia de figuras retóricas en el habla ordinaria o esencialmente comunicativa; entre ellas; la metáfora, hipérbole, símiles, y tantas otras, surgidas de la necesidad expresiva impulsada por los intentos de definir lo profundamente íntimo y esencialmente romántico.

Esta particularidad de ligar lo metafórico a la necesidad comunicativa-subjetiva implica una voluntad creadora inherente a los sujetos enunciantes, quienes transforman la conversión lingüística-simbólica en parte consustancial de la sensibilidad expresada en función de la iconicidad sensible, que sin pretenderlo, se convierte en expresión artística a partir de la manifestación sublime del espíritu, que apela a la memoria y subordina las carencias espirituales a los momentos estésicos donde el sujeto se reafirma en sí mismo.

Reconocidos estos movimientos estésicos con base en las teorías greimasianas y la conversión del simple objeto en particularidad estética a través del estremecimiento producido en cuanto a la relación intersubjetiva, que en el discurso musical, y el vallenato en especial, es experiencia recurrente en función del baile o la internalización de los contenidos de las letras; para que surja de esta manera la corpo-

reidad sensible y se manifieste la de un cuerpo plural (Barthes, 1992), en interpretación de las diversas posicionalidades enunciativas del sujeto corporeizado-patemizado.

En particular se configura una lógica del sentimiento a través de la manifestación del cuerpo materializado tanto en el acontecimiento narrado en las composiciones vallenatas, como en la ritualidad expresada en la cadencia del baile y todas las implicaciones simbólicas que este representa dentro de las interrelaciones de la subjetividad-emotividad. Configurando el baile y sus formas características una impostación dentro de las inserciones culturales a manera de marcas de una cultura en otra, representando, en el caso del vallenato la esencia de la corporalidad del Caribe colombiano, en la conjunción de ancestralidad, testimonio y formas patrimoniales patemizadas.

De hecho, el discurso en la música vallenata contendrá la experiencia sensible de la corporalidad que establece un código mediador entre los enunciantes para crear el tiempo presente, el instante, el aquí y el ahora para la producción de la comunicación sensible enunciada en la expresión musical; será una experiencia desde lo sensible y los intentos por una corporalidad a partir de la obra, en todo caso existirá un lenguaje, un código mediador entre quien enuncia a través de la obra estética y quien la percibe, donde el cuerpo orgánico de la obra se transfigura en un cuerpo simbólico que está establecido a través de la doble figuración del discurso estético, creando un instante cósmico, escenario de la corporalidad sensible:

El único tiempo que corresponde a los cuerpos y los estados de las cosas es el presente. Porque el presente que vive es la extensión temporal que acompaña al acto que expresa y mide la acción del agente, la pasión del paciente. Pero, a la medida de la unidad de los cuerpos entre sí, a la unidad del principio activo y del principio pasivo, por un presente cósmico que abraza el

universo entero: sólo los cuerpos existen en el espacio, y sólo el presente en el tiempo. (Deleuze, 1971, p.13)

Así pues, en el encuentro de los cuerpos a través de la música vallenata se produce una objetivación sensible del momento donde los espacios inmediatos son superados en torno a los discursos poéticos-musicales y la construcción de una realidad representada por el deseo y la manifestación del placer; hecho visible en los cuerpos erotizados, por una parte, y por la otra, los cuerpos ensoñados en las derivaciones de lo femenino en: madre, tierra, naturaleza o la naturaleza, corporalidades narrativas que remiten a una significación en cuanto a la subjetivación de la lejanía, pena, carencia o necesidad de retornar a los espacios de configuración ética, produciendo el desplazamiento de lo erótico hacia lo ontológico, de lo intrasubjetivo hacia lo colectivo para formar un concepto único de acción humana supeditada a la pasión hecha conciencia de la cotidianidad.

Específicamente en el caso de la música vallenata la configuración se produce en el reencuentro de lo sentimental-telúrico para la creación de una *cosmogonía* particular representada por la ensoñación, o más bien, por los procesos enunciativos de la ensoñación a manera de narrativas sensibilizantes, en las cuales todo se articula en la interrelación de la referencialidad íntima entre los sujetos y sus contextualidades más inmediatas simbolizadas por la cotidianidad y sus formas simbólicas inmediatas. Al respecto, los discursos de la ensoñación (Bachelard, 2000) implican la poetización de los sujetos, espacios y contextos. Generando relaciones de significación en las cuales impera la transfiguración de los referentes.

Teniendo en cuenta que esta cosmogonía particular es un agente dinámico en constante construcción en la creación de narrativas particulares y específicas para recrear y reflexionar sobre el Ser Caribe asido a la tierra, pesares, alegrías, en las cuales la perspectiva patémica se

hace la instancia más relevante en la vinculación con los orígenes y su conversión en elemento fundamental de la significación. Y dentro de esta configuración de la cosmogonía particular vallenata se contienen todas las particularidades al nacimiento del alma Caribe en su más genuina expresión y correlato con la relación intrínseca entre el sujeto y sus contextualidades a través de la vinculación con los orígenes y su conversión en elemento fundamental de la interdefinición subjetiva.

Dentro de esta cosmogonía particular se reafirma la memoria a manera de conocimiento privilegiado para la invocación ensoñadora de la heterogeneidad cultural; de allí que el orden cosmogónico esté profundamente ligado a la conciencia cósmica, específicamente en cuanto al manejo del tiempo y la proyección de este dentro del correlato narrativo y su persistencia en el regreso a los orígenes y la redefinición del sujeto en cuanto a sus mundos primordiales.

Al respecto es imprescindible señalar la importancia de la cosmogonía y su vinculación con la heterogeneidad cultural, para penetrar en el pensamiento de los pueblos en función de sus raíces y concepciones más particulares, ya que los referentes patémicos ayudan a marcar pautas de acción en los individuos en la conformación de las comunidades. De esta manera le dan sentido al mundo, y al mismo tiempo, definen la condición del hombre en cuanto a lo propio que se estructura en una forma de mito fuera de lo sagrado; no obstante, crean arquetipos para marcar pautas dentro de las comunidades.

De esta forma la gramática configurada en la música vallenata genera a través de los procesos de subjetivación una codificación patémica que funda las sólidas bases para diversificarse más allá de las fronteras del Caribe colombiano y convertirse en un ‘habla universal’ sin perder su esencia, tal y como sucede con el ya referido vallenato sinfónico, la mayor demostración de la hibridez musical y la consolidación de las

relaciones de significaciones en lógicas de sentido diversificadas en la heterogeneidad cultural.

Por esta razón los procesos de subjetivación además de sostener las perspectivas testimoniales-folklóricas, posibilitan la generación de los espacios identitarios de los pueblos en relación con el espíritu desdoblado en manifestaciones estéticas para posibilitar el dialogismo entre diferentes elementos generadores de la intersubjetividad y su sostenimiento discursivo.

En cuanto a la música vallenata y la creación de una comunicación sensible, hay que destacar su incidencia no solo en los sujetos, sino en el moldeamiento de los contextos y realidades hacia la configuración simbólica del Caribe colombiano, la notación especificada más allá de un realismo mágico e inserta en la realidad misma; realidad maravillosa y maravillada, que no puede ser cercenada por una simple categoría literaria. Sino más bien sentida como la máxima representación de “La vida cotidiana en América Latina [que] nos demuestra que la realidad está hecha de cosas extraordinarias” (García, 1982, p.36).

Todo ello privilegia las formas discursivas de un continente donde la cotidianidad se hace extraordinaria para seguir causando impacto y novedad en otras culturas; haciendo notar que esta comunicación sensible se traduce en proceso dialéctico de la interculturalidad para el enriquecimiento de los órdenes simbólicos y el consiguiente afianzamiento de la semiosis de la música vallenata en cuanto la generación de contenidos de significación y creación de nuevas lógicas de sentido, o más bien, en la redefinición de las lógicas de sentido a través del tiempo y el espacio enunciativo a medida que la interacción sígnica provee de nuevas cadenas de significación.

Cadenas de significación caracterizadas por la voluntad creadora de los enunciantes y su posterior transformación en manifestación colectiva mediante la apropiación por parte de propios y extraños, y en función de la universalidad otorgada por el sentir y el sentimiento, a manera de categorías de valor sensible devenidas en argumento moral para sustentar perfiles identitarios, en los cuales, el sujeto se estructura a partir de un simbolismo particular, tal es el caso de la música vallenata como fuerza y expresión del Ser Caribe colombiano. Quien es evidencia de un ser colectivo que traspasa los límites nacionales para convertirse en amalgama sensible donde el amor, la añoranza, la nostalgia, y todas aquellas formas de recordación de los mundos originarios, dibuja nuevos rostros para construir una nacionalidad universal a través de la manifestación musical.

Y frente a la patemización de esos campos semióticos o la generación de semiosis patemizadas, ceden ante los impulsos del imaginario las manifestaciones de la cultura orientadas hacia el espectáculo, para constituir la diversificación de los sentidos y las referencias a partir de los mundos íntimos del sujeto, envuelto en la manifestación de la espiritualización e instauración del imaginario como contrapartida. Porque referida la música vallenata en cuanto a la espectacularidad hay que acotar la castración de su esencia, ya que esta es el movimiento de lo no viviente (Debord, 1964) y conduce a la desubjetivación de los seres interactuantes y la materialización de los fines consumistas de la sociedad.

En este sentido la pasión configura el movimiento simbólico del sujeto a través de la corporalidad sensible-espiritual, lo que podemos definir a razón de triangulación de la pasión entre: discurso musical, literario y sujeto, para constituir la amalgama sensible portadora de referencialidades contextuales, sociales, históricas y culturales; constituyendo ese movimiento patémico la unidad semiótica para dar cuenta

de las relaciones de significación expresadas en el discurso estético. Interacción que en la semiosis musical es evidente y recurrente a través de la identificación patemizada y su vinculación con los procesos de subjetivación generados por la estructuración poética de las composiciones y la cadencia melódica de los ritmos especificados para cada género musical; creando diversas lecturas de la realidad, construyendo formas alternativas de lo real:

Desde la anterior categorización es posible significar la conversión de lo metafórico en analogía cultural que evidencia la presencia de un sujeto cultural, quien a través del arte introduce modificaciones en esos espacios, donde obviamente, la música vallenata es uno de los ejemplos más afortunados y evidentes de esas connotaciones subjetivas a partir de las proyecciones de lo social y sus contextualidades. En todo caso, de un giro interpretativo (semiótico) hacia nuevas y novedosas estructuras de significación, tal y como lo ha vaticinado Fabbri: “uno de los grandes resultados de la semiótica, que es el de destacar la presencia de sistemas de signos no lingüísticos que tienen sus propias significaciones, no lingüísticas pero de alguna manera explicitables” (1998, p. 79).

Bajo estas características el sistema metafórico se convertirá en proceso interpretativo que insiste e incide en ese movimiento significativo-referencial del lenguaje manifestado en lo extradiscursivo: “las metáforas no son solo de léxico, ni siquiera de enunciación: puede haber metáforas narrativas. [...] Nuestra cultura en el fondo: ya las conoce, y les ha puesto el nombre de *parábolas*” (Fabbri, 1998, p.87). En todo caso está refiriendo al poder narratizable de lo pasional y su conversión en forma de enunciación, que en el caso del discurso bíblico conforma su estructura fundamental.

Al respecto se debe destacar el carácter narrativo de las composiciones líricas y su concreción en discurso musical o en cualquier otro

discurso, actuando de por sí la imaginación en la parte consustancial de la narración. De allí que el ‘contar’ épico o el contar lírico tienen en la manifestación estética una gran preponderancia, específicamente en la época clásica, al igual en la música. Además, las narrativas estéticas se valen de lo simbólico para estructurar sus modos de interpretar a los individuos, realidades y contextos, siendo la metáfora quien permite la interdefinición de contenidos:

En ese mismo sentido, la cultura será el punto de encuentro de diversas referencialidades amalgamadas a través de afinidades constituidas y constituyentes, lo que lleva a redimensionar las definiciones de cultura fundamentadas explícitamente en el intercambio objetual de productos culturales, y llevarla hacia la vertiente teórica de la recepción simbólica.

Específicamente esta singular aplicación la podemos hacer con el género musical, y específicamente con el vallenato, manifestación artística que ha traspasado las fronteras regionales para fusionarse en una circulación referencial universal, donde los localismos se han borrado, aun cuando lo identitario-ancestral permanece en la base estructurante de esas composiciones musicales a manera de elemento determinante.

Y precisamente el vallenato surge de un proceso de interculturalidad generado por la mixtura cultural al combinar lo local, negroide y europeo, y a partir de allí, se ha convertido en una larga y controvertida crónica sentimental que interacciona en diferentes aspectos y perspectivas, pero siempre conservando la narrativa acompañada de acordeones, guarachas, tambores y guitarras; en la cual, las historias de amor, la cotidianidad, la naturaleza y las elegías recorren la cartografía de los sentimientos.

En definitiva, la música vallenata es poesía musicalizada, música mestiza de culturas al combinar los aires tristes con los alegres; las cadencias

alegres e incitación al movimiento rítmico de los cuerpos; pero siempre girando alrededor de lo más hermoso de la poesía narrativa nacida del pueblo y ofrecida a la humanidad desde el sentimiento Caribe. Para de este modo representar en su semiosis la circulación simbólica producto de la interculturalidad en la confluencia de los sujetos y sus mundos íntimos representados en esa comunicación sensible.

De esta forma y asumiendo la hermenéutica del sujeto como interrelación entre las semiosis referidas, los espacios íntimos se hacen agentes dinámicos en el establecimiento de relaciones de representación-significación para vincular la cosmovisión telúrica y los discursos de la interculturalidad en la determinación regional-universal y dar lugar a un proceso de creación musical que rebasa las particulares de la palabra y posibilita el afloramiento de lo patémico y el acercamiento de los interlocutores a través de productos sensibilizantes.

Y serán precisamente esas características del proceso interpretativo musical, quienes convierten a la música en herramienta para conseguir una comunicación intercultural y, a la larga, las que garantizarán la consecución de la preciada interculturalidad a partir de la música vallenata, mediante la adquisición de unos contenidos específicos caracterizados por la diversidad cultural hecha propia por la relación entre el Caribe colombiano y otras culturas en igualdad de condiciones para todos sus participantes dentro de una interculturalidad entendida dentro de la caracterización de un intercambio cultural en igualdad.

En tal sentido se apunta hacia la construcción de una cultura compartida a cuyo desarrollo todos contribuyan a través del respeto, conocimiento, intercambio y reconstrucción para mostrar la música a manera de vinculante estético dentro del proceso comunicativo generado por el vallenato al posibilitar la adquisición de la interculturalidad, comprendida esta como un estado ideal de convivencia en sociedades pluriculturales cuyas

relaciones interpersonales están basadas en la comprensión patémica. Y bajo esta correspondencia el arte se transforma en la representación natural de la creatividad humana.

CAMPOS SEMIÓTICOS Y LÓGICAS DE SENTIDO

Se evidencian y corroboran los rasgos intuitivos que dieron pie a la indagatoria de la música vallenata desde los procesos de subjetivación y posterior justificación de la universalización del patrimonio Caribe en otras latitudes y culturas. Por ello se puntualiza en isotopías de la cultura ancestral, desde donde surge el estamento telúrico y la contingencia sensible a manera de isotopías generadoras de toda una serie de apreciaciones que contribuyen a su diversificación y afianzamiento.

De esta forma, la tierra Caribe con sus particularidades se homologa al sentimiento para humanizarse y convertirse en sujeto actuante que habla en voz de los compositores e intérpretes, quienes legan a la humanidad el patrimonio Caribe. Y este proceso de humanización del discurso musical vallenato comporta la base de la gramática pasional; una gran voz para reverenciar el sentimiento, y con él, la concienciación del Ser Caribe en sus testimonios que a la larga se hacen pertenencia de una región multiplicada en la figura femenina que llama a la conciliación y el encuentro.

Ante estas circunstancias es conveniente centrar los referentes de análisis más allá de lo sociológico, intérpretes o melodías específicas; estudios de impacto económico o datos que graficar sobre la proyección de la música vallenata; para incidir en la semiosis musical y su incorporación dentro de los discursos de la interculturalidad y su conversión dentro de la gran música; de transitar de un espacio de lo estrictamente popular a lo orquestal, donde las letras se metaforizan en cadencias melódicas para el vuelo del espíritu.

He allí la hibridez de lo local-popular en universal-orquestal y el surgimiento del vallenato sinfónico, la trasmutación del juglar vallenato a otros estilos y géneros musicales. Caso concreto el de Jesús Pinzón y su proyecto *creación sinfónica*:

Por eso optó por una mayor empresa. Realizar una composición que reuniera todo el sentimiento del Valle de Upar, de las historias que nacieron en esta zona geográfica de Colombia y que dieron a conocer leyendas vallenatas como: Emiliano Zuleta, Alejo Durán y el mismo Rafael Escalona. Optó por una creación. Una Creación sinfónica, título de la obra por la que trabajó durante casi un año y que hace un poco más de un mes finalizó en su totalidad (Extracto de la reseña aparecida en el *Diario El Tiempo*, el 06 de noviembre de 1996).

En tal caso, lo raigal de la música se metamorfosea en otras formas y estilos capitaneados por el majestuoso acordeón, símbolo de la idiosincrasia Caribe, acústica y melodía de un patrimonio legado a la humanidad bajo los acordes del sentimiento y los procesos de subjetivación. Y nunca jamás podrá considerarse una afrenta a los juglares vallenatos que su música trascienda fronteras y se ensanche para bien de toda la humanidad en el acrecentamiento de su patrimonio transferido a través del testimonio patemizado.

CONCLUSIONES

En definitiva, la música vallenata ha producido la universalización del alma Caribe insertado isotopías ancestrales en otras culturas que las han asimilado a través de los procesos de subjetivación como instrumentación de los mundos íntimos dentro de los espacios colectivos y su conversión en discursos de la interculturalidad a partir del estable-

cimiento de amalgamas sensibles y de la homologación entre discurso poético y discurso musical.

Gracias a esos procesos de subjetivación es posible la generación de una comunicación sensible con particularidades muy precisas en cuanto al develamiento de la espiritualidad de los sujetos interactuantes a través del discurso metafórico que permite crear narrativas conformadas por gramáticas de lo pasional, en las cuales, la concienciación de los sentimientos es el centro de generación referencial por excelencia.

Con respecto a este acercamiento a la música vallenata con base en los instrumentos de patemización discursiva, queda por sentado, que esta expresión musical se hace contundente en la diversificación del estilo por su recurrencia en una hermenéutica de lo sensible y su connotación en un cuerpo pluralizado a partir de lo físico-orgánico y la iconización de lo sensible a manera de escenario enunciativo; en el cual, convergen la memoria, ensoñación, voluntad creadora y pacto intersubjetivo para develar otra forma de percibir la realidad y leer el mundo.

Así pues, la música vallenata ha logrado crear un sistema de codificación autónomo que no ha hecho otra cosa que nutrirse en su circulación por los espacios de significación, mediante las diversas lógicas de sentido construidas en los intentos por interpretar esa cosmovisión Caribe tan heterogénea, pero al mismo tiempo, tan moldeable en torno a la manera de abordar una cotidianidad representada por la magia y maravilla tan particular que hechiza a propios y extraños, quienes se apropian de sus contenidos y cadencias haciendo suyos los testimonios contenidos en las narrativas vallenatas.

De por sí, la música vallenata rompe los esquemas de lo específicamente popular y local, para ser sinónimo de la universalidad del sentimiento, la reivindicación del sujeto en su filosofía pasional que

surge de la cotidianidad misma para fundar realidades paralelas y crear tiempos presentes, en los cuales, sujeto, acontecimiento y contexto, se reencuentran constantemente para fundar una particular gramática con profundo sabor y arraigo Caribe. Gramática pasional que privilegia el sujeto sensible quien se reencuentra consigo mismo y los otros a partir de las relaciones intersubjetivas establecidas entre los mundos íntimos y colectivizados en el discurso musical vallenato.

REFERENCIAS

- Bachelard, G. (2000) *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1992). *Barthes por Barthes*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Debord, G. (1964). *La sociedad del espectáculo*. París: Champ Libre.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. (1971). *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral Editores.
- Fabbri, P. (1998). *El giro semiótico (Las concepciones del signo a lo largo de su historia)*. España: Gedisa.
- García Márquez, G. (1982). *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Colombia: Editorial La Oveja Negra.
- Greimas, A. & Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Gutiérrez, T. D. (1992). *Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas*, Bogotá: Plaza y Janés.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1991). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Larios, P. (2017). *Arquitectura anfibia en la costa Caribe colombiana. En Polifonía Caribe: un concierto interdisciplinario*. Ediciones Universidad Simón Bolívar, Barranquilla
- Mariano Hernández, R. (2017). *Las narraciones de tradición oral de San Basilio de Palenque y sus vinculaciones sociosemióticas con el Caribe colombiano. En Polifonía Caribe: un concierto interdisciplinario*. Ediciones Universidad Simón Bolívar, Barranquilla
- Scheler, M. (2002). *Gramática de los sentimientos*. Barcelona. Crítica.

La dimensión inmaterial del patrimonio ribereño en el Caribe colombiano

Paola Milena Larios Giraldo¹

En el presente documento se presentan las primeras consideraciones de una investigación que busca establecer las manifestaciones propias del patrimonio ribereño en la región Caribe colombiana, que vincula a los saberes tradicionales producto de las distintas mezclas culturales existentes en la región, con la forma de hacer arquitectura y establecer poblaciones en dichas zonas. Se determinan las características agrupadas en tres categorías que reúnen elementos comunes de las indagaciones realizadas en torno a la arquitectura que ha crecido en las riberas de los ríos Sinú, San Jorge y Magdalena, para dejar establecidos criterios para su conservación.

¹ Arquitecta, Especialista en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico, Magíster en Desarrollo y Gestión de Empresas Sociales, Expertó en Gestión y Conservación del Patrimonio, Candidata a Doctor en Historia y Artes por la Universidad de Granada. Investigadora Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre el Caribe, Vicerrectoría de Investigación e Innovación, Universidad Simón Bolívar.

Entender el concepto amplio de patrimonio, como aquellas manifestaciones propias de las comunidades, que no permanece estático en el tiempo ni exclusivo en el espacio, sino como un concepto cambiante y dúctil de acuerdo a las particularidades históricas y físicas de su entorno, y con ello reconocer la estrecha correspondencia entre el patrimonio material y el inmaterial, es comprender la manera cómo se entrelazan las relaciones culturales a partir de componentes puntuales como los oficios tradicionales, las maneras de habitar, la fisonomía social, las condiciones del entorno y el devenir sociocultural de los pueblos.

El objetivo principal de esta publicación, es exponer las primeras conclusiones de una nascente investigación orientada a conocer, comprender e interpretar el patrimonio material, principalmente en el componente arquitectónico, de los pueblos localizados en las riberas de tres de los principales ríos de la región Caribe colombiana, investigación que es imposible de ejecutar sin conocer el valor y la importancia que tiene para el hecho constructivo y su relación con el paisaje urbano en el que se emplaza, la construcción colectiva inmaterial que lo respalda, compuesta entre otros aspectos por relaciones identitarias, saberes, oficios tradicionales, costumbres y ritos. De ahí, que se parte de conocer sobre el aspecto inmaterial que contribuye a consolidar y a dar forma a los componentes materiales, propios de la disciplina de la investigadora.

El área de análisis comprendida en el presente documento, incluye la extensión del río Magdalena en distintos puntos de su recorrido a través de la región Caribe hasta llegar a su desembocadura al sector conocido como Bocas de Ceniza², así como el caso de los ríos Sinú y San Jorge, analizando en cada uno los componentes físicos que orientan la forma

2 A este punto de desembocadura en el Mar Caribe se le conoce como Bocas de Ceniza debido al color cenizo que toma cuando recibe las aguas del río Magdalena.

de vida de quienes habitan las poblaciones situadas en sus riberas. Metodológicamente se analizan las poblaciones aledañas principalmente a estos tres ríos, para establecer afinidades entre estos importantes elementos naturales de la diversa región Caribe colombiana, extendida desde el Golfo de Urabá hasta la Península de La Guajira.

LA ARQUITECTURA DE RIBERA EN EL CARIBE COLOMBIANO

Merece la pena iniciar describiendo la caracterización de las zonas ribereñas en la región Caribe colombiana: ubicada en el área septentrional de Suramérica, está conformada por serranías menores, importantes depresiones que originan esteros, ciénagas y lagunas, cuenta además con el macizo litoral más grande del mundo (Abello y Chávez, 2000, p. 5), posee llanuras y grandes áreas insulares, cada una con diversas condiciones climáticas en las distintas épocas del año, que proporcionan a su vez una invaluable riqueza en flora y fauna, factores determinantes en las dinámicas históricas de las comunidades que la habitan.

Históricamente los ríos en Colombia han desempeñado un papel fundamental en transformaciones culturales, sociales y económicas del país. Para el caso de los ríos Sinú, San Jorge y Magdalena, su importancia ha estado vinculada principalmente a los procesos de poblamiento e intercambio comercial, económico y cultural, debido a la localización de destacados puertos sobre su margen, establecidos desde la llegada de los conquistadores, por un lado, así como de las nuevas migraciones originadas a finales del siglo XIX, que desencadenaron nuevas dinámicas en estas poblaciones y en los poblados cercanos.

El primero de ellos, el río Sinú, cuya mayor longitud de recorrido se da a en el departamento de Córdoba, ya que lo atraviesa de norte a sur; ha tenido un papel fundamental en la historia como parte del territorio correspondiente al Gran Zenú y en específico a la provincia Finzenú (Viloria, 2003, p.10). Este río tiene su nacimiento en el nudo de Paramillo,

en el departamento de Antioquia y tiene su desembocadura en el mar Caribe, en la Bahía de Cispatá, Golfo de Morrosquillo.

El fértil Valle del Sinú sigue vigente a la fecha como núcleo de aprovechamiento y transformación en importantes áreas productivas y agrícolas a nivel regional y nacional. Tal como lo afirma Joaquín Viloria De la Hoz (2003), “*por este río entraron los conquistadores españoles, los funcionarios y pobladores coloniales, los negociantes cartageneros, franceses, italianos, norteamericanos y sirio-libaneses*”. Entre las actividades asociadas a la dinámica del río Sinú, merece la pena destacar las correspondientes a producción agrícola y comercial, también vinculadas a las migraciones que llegaron a poblar dicho territorio, lo que contribuyó a fortalecer su cultura inmaterial con la inmersión de nuevos oficios a finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, provenientes de las culturas del medio oriente, mezclándose con los ya existentes en la región, de orfebrería y tejeduría.

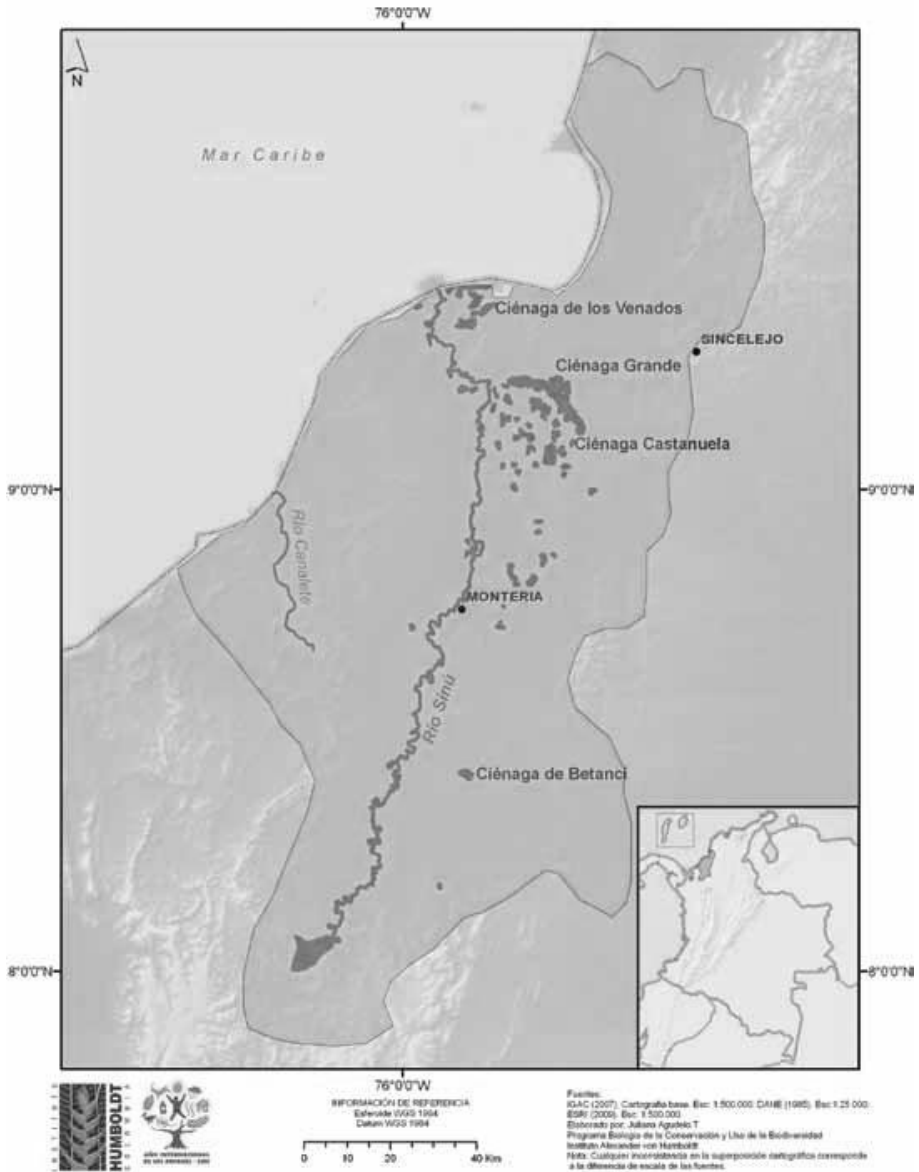


Figura 1. Cuenca del río Sinú [Mapa]. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/296333365_Hypophthalmus_edentatus_Cuenca_del_Amazonas/figures?lo=1

A través de los puertos localizados en el río Sinú se dio el acceso de importantes grupos de inmigrantes de procedencia siria, libanesa y palestina desde la década de 1880 (Viloria, 2003, p.1), lo que dio origen al establecimiento de nuevas y pujantes poblaciones y, con ellas, la amalgama de saberes tradicionales entre las distintas culturas que interactúan allí.

Cabe destacar poblaciones como el puerto de Lorica, Montería, Ciénaga de Oro y San Bernardo del Viento, como principales escenarios de ingreso al valle del río Sinú en aquella época. Este río, debido a su profundo calado, favoreció la navegabilidad de barquetonas y vapores, lo que fortaleció a su vez la actividad comercial, así como también a las labores asociadas a la pesca y al aprovechamiento de los recursos del medioambiente circundante.



Figura 2. Fotografía de Montería [Córdoba] Antigua. El Puerto de Atraque, con cien metros de longitud, fue construido sobre la antigua albarrada de la Avenida 1a., entre calles 34 y 36, en el lugar más profundo del río, donde atracaban los barcos y lanchas. Obra del ingeniero monteriano Víctor Tribiño Herazo, hijo del fotógrafo Justo Manuel Tribiño, e inaugurada el 20 de julio de 1938. Se observan las bitas de atraque en perfecta alineación.

Recuperado de: https://web.facebook.com/notes/valencia-memoria-hist%C3%B3rica/las-legendarias-lanchas-que-un-d%C3%ADa-viajaron-por-el-r%C3%ADo-sin%C3%BA-cr%C3%B3nica-autor-valenc/1714186118624040/?_rdc=1&_rdr

El segundo río a analizar es el San Jorge, cuyo recorrido abarca también gran parte de los departamentos de Córdoba y Sucre; igualmente de importancia histórica dentro de la extensión del Gran Zenú y en específico a la provincia Panzenú (Viloria, 2003, p.10). Este territorio fue hallado por el conquistador Alonso de Heredia, mientras buscaba acercarse a la comunidad Zenú y su valía se ve reflejada en importantes investigaciones, así como en los textos del destacado sociólogo Orlando Fals Borda.

El río San Jorge, al igual que el Sinú, nace en el nudo de Paramillo y mezcla sus aguas con el río Cauca, para desembocar en el río Magdalena, hacia los terrenos de Loba en Bolívar. En él se han construido canales y obras de ingeniería, que se convierten en evidencias del nivel altamente tecnificado de dicha sociedad, lo cual se veía reflejado también en otras actividades como la minería, la agricultura y la pesca, las dos últimas actividades son adaptadas a los ciclos de inundación y sequía que se presentan en la región.

Sumado a lo anterior, entra a jugar un papel fundamental la actividad comercial, como lo expresa Camargo (2009) *“El activo comercio por el río posibilitó el florecimiento de poblados y puertos comerciales, donde se intercambiaban productos y se abastecían las cargas que saldrían a los centros de mayor dinamismo económico como el caso de Magangué”*.

Y finalmente, se analiza el río Magdalena, cuya relevancia trasciende al plano nacional, al ser la puerta que impulsó el comercio y por facilitar una ruta de acceso al interior de Colombia, en la que se destaca el papel de puertos como los de Barranquilla, Magangué, Mompo o el Banco, en la región Caribe, y otros enclaves de gran significación hacia el centro del país como Mariquita, Honda y Ambalema, en los que obligatoriamente deben destacarse grandes eventos de carácter histórico como la Expedición Botánica³.

Esta arteria, con una longitud de más de 1.500 kilómetros, tiene su nacimiento cerca de la Laguna de la Magdalena, en el área del Páramo de las papas, en el Macizo Colombiano. Cuenta con grandes diferencias de cauce en su recorrido, por lo cual no es del todo navegable, sin embargo, esto no fue impedimento para posicionarse como el principal eje articulador y motor de progreso del país en el siglo XIX.

Asimismo, el río Magdalena es reconocido como la principal arteria fluvial del territorio nacional, haciendo parte de los grandes sistemas fluviales a nivel internacional, y es considerado el río Andino de mayor importancia en Latinoamérica, en términos de extensión, caudal y niveles de escorrentías.

3 La Expedición Botánica fue liderada por el médico español José Celestino Mutis desde 1783 hasta 1816, y contribuyó de manera significativa a desarrollar avances en la medicina, la botánica y la zoología, al disponer de gran cantidad de dibujantes que reproducían gráficamente las especies halladas, lo que produjo la formación de una buena cantidad de científicos en las épocas de la Colonia y la República. Fue una iniciativa de la Corona española motivada inicialmente por factores económicos, pero que generó grandes aportes para la ciencia, principalmente en lo referente al registro de nuevas especies tanto vegetales como minerales en el Nuevo Reino de Granada.



Figura 4. Recorrido del río Magdalena desde la Región Andina, hasta su desembocadura en el Mar Caribe [Mapa].

Recuperado de: <http://www.elespectador.com/noticias/economía/recuperación-del-río-magdalena-toma-forma-artículo-415037>

Su historia ha sido posible de estudiar y divulgarla, en gran parte, debido a los diarios y crónicas de viaje realizados en los bogas y a los registros gráficos de viajeros, como las acuarelas de Edward Walhouse Mark. En el siglo XIX se caracterizó por su notable protagonismo en la navegabilidad del país, a través de embarcaciones previas a los vapores como las piraguas, las canoas, los bongos y los champanes, estos últimos, los de mayor capacidad.

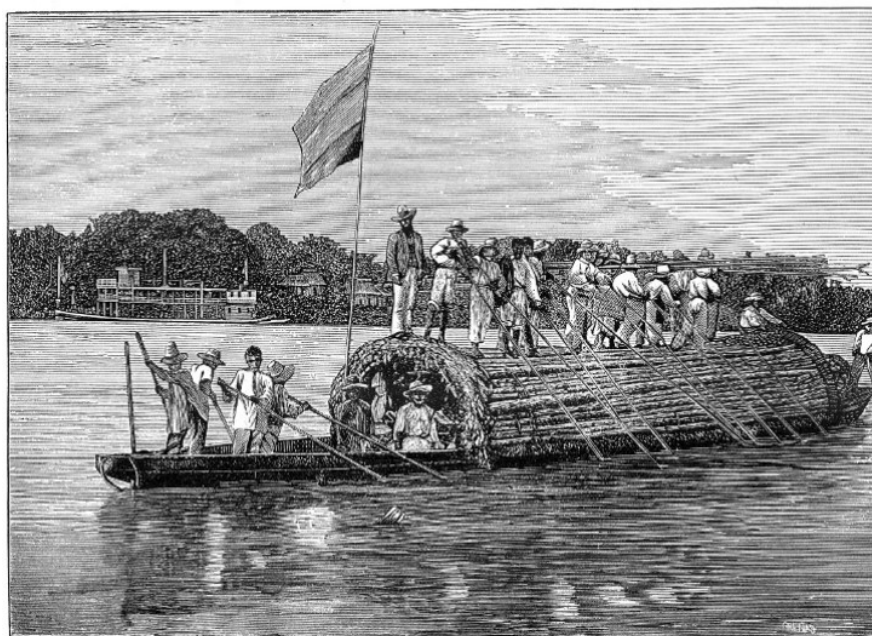


Figura 5. Greñas, A. (1881-1887). Un champán - alto Magdalena [Grabado]

Recuperado de: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/un-rio-que-cambia-el-lugar-de-las-ciudades-el-rio-magdalena-de-mompo-magangue>

Debido a su envergadura y a las características físicas antes descritas, ha proporcionado a lo largo de su existencia, los recursos y las condiciones para que en sus áreas aledañas se establezcan comunidades con diversas características sociales y culturales, inicialmente poblaciones conformadas por comunidades de pescadores que llegaban periódicamente y que, con el tiempo, se fueron estableciendo y conformando poblados que

evolucionaron hasta convertirse en puertos con una actividad comercial de gran importancia.

Al analizar las generalidades sobre los tres ríos, se determina la necesidad de delimitar el tema de estudio a las áreas donde permanece inalterado el componente tradicional y donde aún persisten las formas de vida comunitarias, que determinan entre otras cosas, el paisaje construido. Es así como, durante el análisis en curso, se llega a puntos de convergencia como la actividad económica, ya que la mayoría de estos pueblos viven del comercio, de la pesca y de la caza de fauna silvestre, así como del cultivo de maíz, tabaco, algodón y yuca entre otros, así como la característica común de ser terrenos cenagosos, fácilmente inundables.

Dichas herencias, para efectos del presente estudio, han sido agrupadas en tres categorías con el objetivo de ordenar los hallazgos encontrados en esta fase inicial de la investigación y su análisis, con la intención de vincular las manifestaciones y dinámicas de surgimiento y evolución de distintas poblaciones del Caribe colombiano en áreas ribereñas y su repertorio arquitectónico, a través del análisis de sus componentes como elementos patrimoniales, proponiendo las siguientes categorías para este fin:

- » La configuración del espacio habitacional y productivo.
- » Las técnicas constructivas derivadas de saberes tradicionales.
- » Las soluciones arquitectónicas planteadas como respuesta a factores físico y sociocultural.

Teniendo en cuenta estas tres consideraciones, se pretende estudiar los componentes arquitectónicos a partir de sus características más relevantes y desde la necesidad misma que los motivó a surgir y que, aún a la fecha de hoy, se constituye en un importante componente que vincula factores tangibles e intangibles que se entrecruzan, para brindar

una adecuada respuesta y posicionarse además como testimonio de la invaluable riqueza cultural que ostentan dichas poblaciones.

Configuración del espacio habitacional y productivo

Este aparte surge principalmente de la necesidad de adaptación física de las comunidades al medio natural en el que se emplazan, haciendo referencia a las configuraciones espaciales tanto aisladas como continuas. En la primera clasificación cabe destacar aquellas poblaciones que surgen a partir de construcciones palafíticas⁴, las cuales no corresponden obligatoriamente a las costumbres constructivas de la época precolombina, pero que con el transcurrir del tiempo se han convertido en importantes elementos tradicionales.



Figura 6. Larios, P. Viviendas palafíticas [Fotografía].

4 De acuerdo a Fonseca y Saldarriaga (1992), las viviendas palafíticas se construyen a través de pilotes anclados en la tierra firme a una profundidad de un metro y medio y sobre estos, a una altura suficiente para no ser afectados por las crecientes, se construyen los pisos y muros, que en su mayoría se caracterizan por el uso de la madera en tablas dispuestas horizontalmente con estructura interna en madera rolliza; las cubiertas van desde palma, hasta láminas de zinc y asbesto cemento.

Esta configuración se da a través de viviendas en localizaciones aleatorias, que se comunican a través de puentes o bien, por medio de elementos de tránsito. No siempre se ubican al interior de un cuerpo de agua, como ocurre con las comunidades palafíticas en la Ciénaga Grande de Santa Marta o las localizadas en la región Pacífica, sin embargo, surgen de esta manera como respuesta a los comportamientos del río con el que colindan, para hacer frente a sus crecientes e inundaciones en determinadas épocas del año. La dinámica de este tipo de configuración origina el desarrollo de actividades productivas en áreas abiertas y comunes y fortalece además los lazos comunitarios entre vecinos de un mismo sector. Esta pauta de poblamiento puede verse en poblaciones como Santa Bárbara de Pinto, en el departamento del Magdalena.

Para el caso de la configuración espacial continua, priman los patrones lineales de organización físico-espacial, que surgen generalmente de manera espontánea y con la finalidad de aprovechar los beneficios del río como área productiva, a una corta distancia de los inmuebles, ubicando de manera organizada los lotes y construcciones, que siguen en ocasiones ciertas pautas de planificación espacial. Este caso es verificable en poblados como Mompox (Bolívar), Tenerife (Magdalena) y Montelíbano (Córdoba), entre otros. Muchas de ellas, son producto de las leyes de fundación establecidas por la corona española⁵, y ejecutadas en las poblaciones que han hecho parte de sus territorios conquistados.

5 Se refiere a las denominadas leyes de los reinos de Indias son aquellas promulgadas por la corona española, que regulan la vida económica, social y política en los territorios coloniales de la Monarquía.

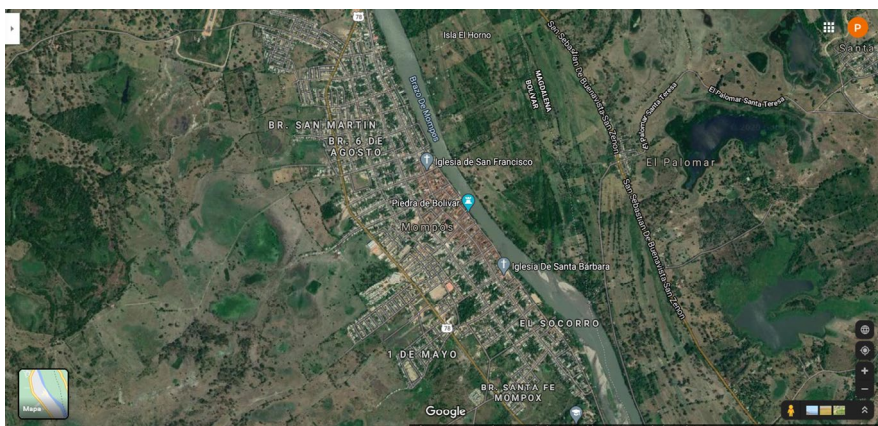


Figura 7. Vista aérea del municipio de Mompos donde se observa su disposición lineal junto al Brazo de Mompox [Fotografía].

Recuperado de: Google maps

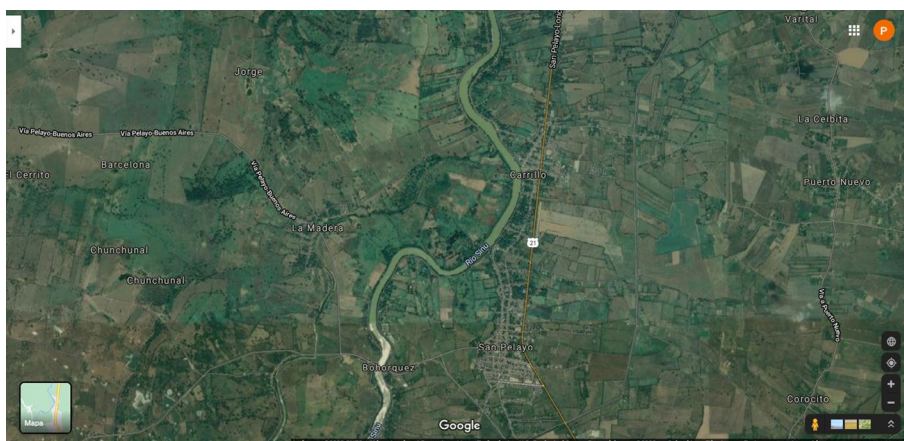


Figura 8. Vista aérea de los municipios de Carrillo y San Pelayo, donde se observa su disposición lineal junto al río Sinú [Fotografía].

Recuperado de: Google maps

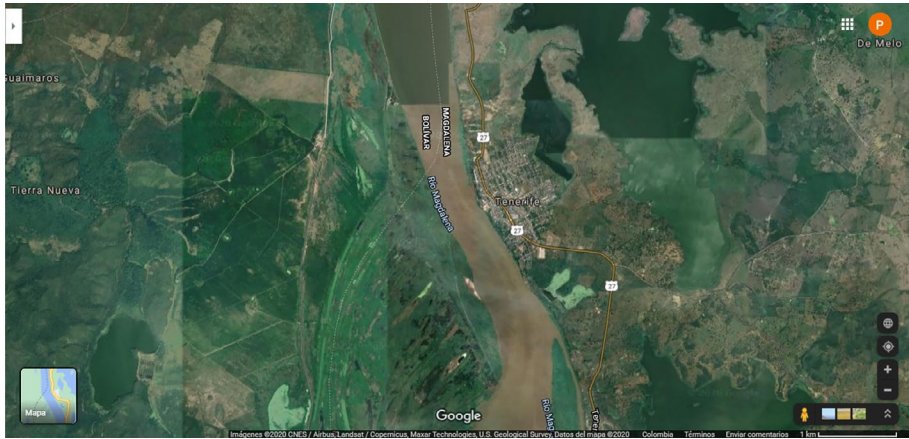


Figura 9. Vista aérea del municipio de Tenerife, con una disposición junto al río Magdalena [Fotografía].

Recuperado de: Google maps

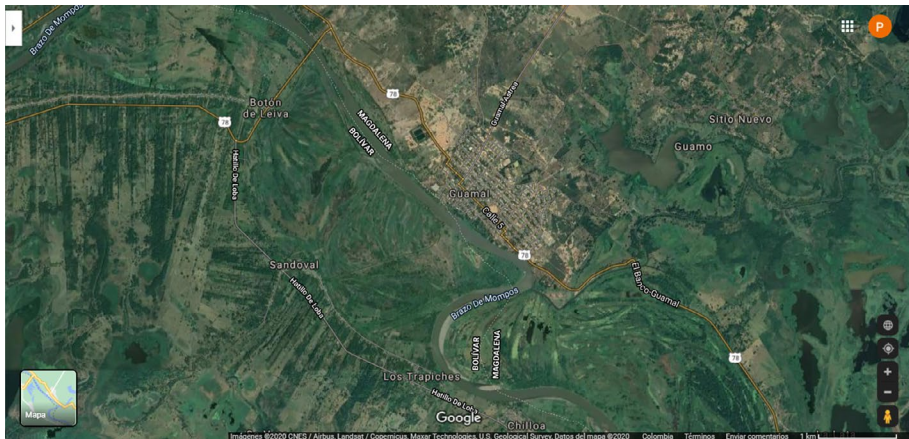


Figura 10. Vista aérea del municipio de Guamal, en torno al Brazo de Mompóx [Fotografía].

Recuperado de: Google maps

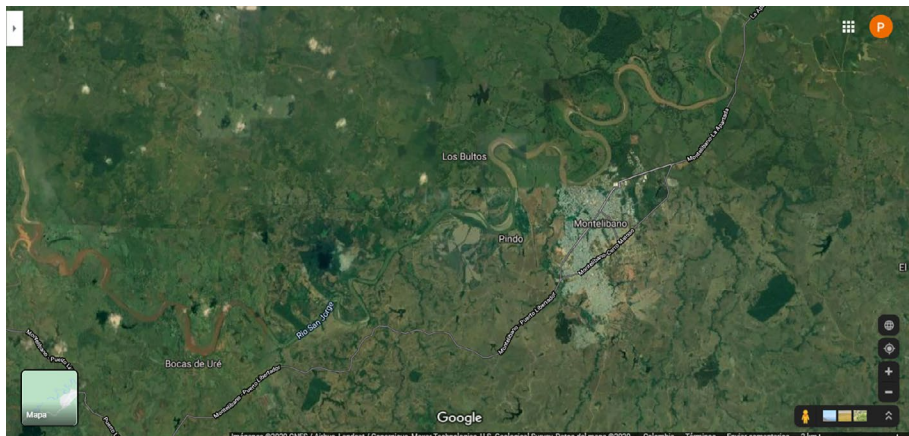


Figura 11. Vista aérea del municipio de Montelíbano, junto al río San Jorge [Fotografía].

Recuperado de: Google maps

En la categoría de configuración del espacio es pertinente precisar, ya de manera más específica, cómo se dividían los terrenos particulares. Para ello se hacía uso principalmente de los cerramientos empalizados, utilizados tanto para delimitar propiedades, como para proteger territorios, configurar el espacio productivo y facilitar el control jerárquico. Eran de alguna manera una herramienta de control territorial, empleada de forma distinta a la del período prehispánico, pero que garantiza la subsistencia del control que desde épocas prehispánicas se tenía sobre las poblaciones, como es el caso de los Zenúes.

De dicha ubicación cercana al río, lineal o no, surgieron en su momento los canales de irrigación, considerados el sistema hidráulico más característico de los Zenúes, el cual contribuía a fortalecer la actividad económica y de subsistencia. En el bajo Magdalena, fueron implementadas por los grupos indígenas técnicas de sembrado “*a partir de los terracedos elevados y surcos a manera de espigas de pescado*” (Sánchez *et al.*, 2018), para aprovechar las características cenagosas de estos poblados.

Para el caso del río Magdalena en relación con el tratamiento de borde junto al río o de comunicación entre elementos arquitectónicos, tal como expresan Sánchez *et al.*, (2018) citando a Aprile (1991, p.20) se “*utilizaban canoas para el badeo en las partes anchas y puentes de fibras naturales entretejidas, maderas y cañas en los puntos estrechos. En los sitios de cruce generalmente se ubicaban construcciones a manera de bohíos, fondas o almacenes*”.



Figura 12. Matiz, L. (1939). Pescador del río Magdalena [Fotografía].

Recuperado de: Colección Museo Nacional de Colombia. Reg. 7668. Fundación Leo Matiz No. 009790-N.

Por medio de la configuración espacial se respaldan claramente las actividades económicas, como las tareas agrícolas, que necesariamente requieren de una extensión de terreno para su desarrollo y son heredadas de la época precolombina.

Técnicas constructivas derivadas de saberes tradicionales

Otro de los criterios definidos para los que se establecen en este texto elementos semejantes, es el que se refiere a las técnicas constructivas, las cuales determinan formas específicas de levantar elementos arquitectónicos a partir de los saberes tradicionales, aspecto que tiene mayor

incidencia en el ámbito rural. Respecto a lo anterior, Saldarriaga (2010, p.39) expresa que *“aparte de los grupos indígenas sobrevivientes, considerados un caso especial, son las comunidades rurales y algunos grupos urbanos los que más claramente se identifican a través de sus modos de construir y de las tipologías de sus casas”*.

Entran a jugar aquí un papel primordial las influencias recibidas de las distintas culturas que integran dichos poblados, desde aquellas de raíz indígena, como de origen afro y colonizadores europeo, tal como lo expresa Larios (2016, p.184) *“por los aportes recibidos de las construcciones indígenas prehispánicas, la arquitectura vernácula de la región Caribe colombiana cuenta con conglomerados que conservan desde los elementos arquitectónicos hasta las pautas de asentamiento heredadas de dichos grupos”*, que a la larga no solo influyen en el aspecto físico, sino que decantan en las dinámicas o modos de vida de los pobladores ribereños.

De todo este proceso de intercambio cultural resultan técnicas que aún hoy tienen vigencia en el quehacer de la disciplina de la arquitectura, tales como la fundición de metales, la forja o figurado del hierro, la construcción de elementos como muros, cubiertas, puertas y ventanas en madera (que ha favorecido el aspecto ornamental por todas las posibilidades que este material brinda), la elaboración de elementos cerámicos a partir de barro cocido, como tejas de cubierta y baldosas o losetas para recubrimiento de pisos. Lo anterior se complementa con los elementos propios de las comunidades indígenas, fundiéndose en un interesante sincretismo.



Figura 13. Larios, P. Muestras de ventanas en forja en el municipio de Mompóx [Fotografía].



Figura 14. Muestra de Arquitectura en Madera en Montería [Fotografía].

Recuperado de: <http://positivaalamedas.co/region/arquitectura-antigua-moderna-monteria/>

Soluciones arquitectónicas

Las poblaciones cercanas a estos ríos, se nutrieron de los hechos históricos que los catapultaron como puertos fluviales, lo cual no fue lejano a la arquitectura y sus labores complementarias. En cuanto a las características arquitectónicas es fácilmente demostrable la gran riqueza ornamental que trajo consigo el inicio de la República, puesto que los inmigrantes llegaban con sus costumbres e influencias arquitectónicas, que se adaptaban a las condiciones del lugar en donde se establecieran. Vemos entonces poblaciones, que aunque tuvieron un origen previo caracterizado por construcciones a pequeña escala y sobrios en cuanto a ornamentación, actualmente se destacan por poseer ejemplares arquitectónicos de carácter monumental, como la plaza del Mercado en Mompox, junto al Brazo de Loba en el río Magdalena, las edificaciones colindantes con el río en municipios como El Banco y Calamar, junto al río Magdalena y el Mercado público en Lorica, junto al río Sinú.



Figura 15. Plaza del Mercado en Mompox. [Fotografía].

Recuperado de: página web Escuela Taller de Mompóx: <http://escuelatallermompox.org>



Figura 16. Imagen de El Banco Magdalena [Fotografía].

Recuperado de: <http://cancionesypoemaspatrioticos.blogspot.com/2014/09/himno-el-banco-magdalena-colombia.html>



Figura 17. Camellón del municipio de Calamar, junto al río Magdalena [Fotografía].

Recuperado de: www.eluniversal.com.co



Figura 18. Edificio del Mercado Público en Lorica [Fotografía].

Recuperado de: https://caracol.com.co/programa/2018/10/06/el_sabor_de_colombia/1538837992_379250.html

Se destacan también elementos con función protectora, como las murallas o albarradas, que operan como fortificaciones, no siempre de carácter defensivo contra invasores, sino contra la naturaleza misma, actuando como un elemento intermedio entre el río y el área construida de la población. Para este caso se puede hacer mención de ejemplos como la Albarrada de Mompoix o la Avenida primera de Montería, junto al río Sinú, que en la actualidad se ha consolidado como uno de los parques lineales más grandes del país, en aprovechamiento del espacio de transición entre los elementos urbanos antes mencionados.

Aunque muchas de las poblaciones ribereñas con el tiempo han sufrido transformaciones en cuanto a su arquitectura, en su mayoría han conservado su disposición lineal original, en aprovechamiento continuo del elemento fluvial que se constituye en un benefactor económico, social y cultural.



Figura 19. Albarrada de Mompox [Fotografía].

Recuperado de: <https://www.elheraldo.co/tendencias/micultura-dicta-en-mompox-taller-sobre-arqueologia-153425>

CONCLUSIONES

Se plantean aquí, tanto las generalidades de los ríos analizados y sus pueblos ribereños, como las nuevas formas de hacer arquitectura desde la tradición y los saberes ancestrales. Y allí es que radica la valía de esta amalgama de saberes en torno al río y a las formas de vida anfibia, que a la larga se constituye en un desafío e invita a dejar de contemplarse solo como una determinante física con un aporte histórico que haya quedado congelado en un momento del pasado. Es, por el contrario, generar una visión de estos elementos fluviales como crisol de culturas y a partir de allí, concebirlo como motor de desarrollo local y regional.

Esta primera fase del estudio se definieron afinidades entre los tres elementos analizados (río Magdalena, río Sinú y río San Jorge), en torno a la configuración del espacio habitacional y productivo, a las técnicas constructivas derivadas de saberes tradicionales y a las soluciones arquitectónicas planteadas como respuesta a factores físicos y socioculturales, hallando interesantes elementos coincidentes, como la configuración territorial lineal en la margen de los ríos y la aplicación y transmisión de

saberes tradicionales vinculados a la construcción, así como la subsistencia de espacios con un carácter especial, como lo son las albarradas o los malecones entre el elemento agua y el elemento construido.

Con lo anterior, se definen importantes variables como punto de partida vincular en esta investigación disciplinas con enfoque social y humanístico, que nutran desde su perspectiva el estudio y contribuyan a consolidar un análisis holístico del enfoque inmaterial que soporta el patrimonio arquitectónico en los pueblos ribereños de la región Caribe colombiana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abello Vives, A. & Giaino Chávez, S. (2000). *Poblamiento y ciudades del Caribe colombiano*. Editorial Gente Nueva Ltda.
- Camargo, A. (2009). Una tierra bondadosa: Progreso y recursos naturales en la región del río San Jorge, Siglo XX. *Historia Crítica*, (37), 170-191.
- Fonseca Martínez, L. & Saldarriaga Roa, A. (1992). *Arquitectura popular en Colombia: herencias y tradiciones*. Altamir Editores.
- Saldarriaga Roa, A. (2010). *La arquitectura regional colombiana ¿Una especie en extinción?*. En: Exeditio. Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Sánchez Moreno, F. et al. (2018). Potencial patrimonial de las ciudades puerto en el Río Grande de la Magdalena. En: *Diario de campo. La experiencia: requisito para la visibilidad, la divulgación y el impacto de la investigación* (Tomo I). Editorial Scripto SAS.
- Solano Alonso, J. & Larios Giraldo, P. (2016). *Nosotros los del Caribe. Estudios interdisciplinarios sobre la Gran Cuenca*. Editorial Mejoras.
- Viloria De la Hoz, J. (2003). *Lorica, una colonia árabe a orillas del río Sinú*. Banco de la República.
- <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=HKV1j3wKT2wC&oi=fnd&pg=PA55&dq=importancia+del+rio+magdalena+colombia&ots=Hc6KX7zStO&sig=we4uF4hl8IZqTqNWg9AxbPglGM-c#v=onepage&q=importancia%20del%20orio%20magdalena%20colombia&f=false>
- <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/un-rio-que-cambia-el-lugar-de-las-ciudades-el-rio-magdalena-de-mompox-magangue>

Representaciones femeninas: Arte urbano y música popular - Caribe colombiano*

Aura Inés Aguilar Caro¹

Gina Viviana Morales Acosta²

Se presenta un estudio representacional, en torno, al arte urbano y música popular Caribe colombiano; plasmado en murales y canciones; los primeros hacen parte de un proyecto de arte urbano en Barranquilla Colombia cuyas imágenes instalan el tema femenino, como fundamental. Las segundas, se eligen dos canciones, representando la música acordeón y tropical; en ambos casos la popularidad cala en la cognición y lo repetitivo instala imaginarios colectivos. A través de observaciones directas, entrevistas y revisiones documentales, se hacen análisis de contenido; que permiten elevar dos tipos de representaciones: las imágenes resinifican, ya que se tatúan mujeres en torno al tema afro, reproductivo y la mujer moderna; en contraste, con las representaciones masculinas que son sublimadas en los murales. Las canciones, reflejan lo mutante de la mujer tradicional y moderna, referente a las concepciones de amor. Aquellos tabúes que se conservan en el Caribe, con el vínculo matrimonial y la liberación de estas tradiciones. En definitiva, con este cruce de lo cultural y sus representaciones a través de arte urbano y la música popular; permiten aprensiones, tradicionales y modernas, que coadyuvan a construir entre lo psicológico y social.

* Proyecto financiado por la Universidad Simón Bolívar y desarrollado por los Estudiantes de Psicología III Semestre 2017-1.

1 Trabajadora Social. Doctora en Ciencias de la Educación mención Intercultural. Docente e investigadora: Universidad Simón Bolívar, Barranquilla - Colombia.
aaguilar2@unisimonbolivar.edu.co. ORCID: 000-0002-7569-2422.

2 Fonoaudióloga. Doctorado en Educación Intercultural, Docente-Investigadora. Universidad de Antofagasta, Chile
gina.morales@uantof.cl. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2573-1235>

REPRESENTACIONES FEMENINAS

Las representaciones sociales, constituye la designación de fenómenos múltiples que se observan y estudian a variados niveles de complejidad, individuales y colectivos, psicológicos y sociales (Jodelet, 1984). Las representaciones sociales se consolidan como una propuesta teórica y metodológica que intenta develar los saberes del sentido común, a partir de métodos e instrumentos diseñados, para así articularlo con el material discursivo que constituye su fuente inagotable.

La unificación de esta teoría, fue posible gracias al aporte de múltiples elementos teóricos provenientes de una importante tradición del pensamiento social moderno: la sociología francesa de finales del siglo XIX. Tiene su origen en la noción de representaciones colectivas de Emile Durkheim (1889), quien designó de esta manera el fenómeno social a partir del cual se construyen las representaciones individuales consideró que los hechos sociales son independientes y externos a las personas y las representaciones colectivas se imponen con fuerza constructiva, recubría en sí un pensamiento social sin circunscribirlo en su especificidad y para explicarlo era necesario establecer un modelo que revelase los mecanismo psicológicos y sociales de su producción, sus operaciones y sus funciones.

Durkheim, aunque considera lo importante de la interacción social, en las representaciones, en esta última instancia sería independiente y externa a la consciencia individual; siendo este uno de los desacuerdos con Moscovici quien considera que en la sociedad, los individuos y las representaciones son construcciones sociales, compuesta por figuras y expresiones socializadas; que integra además imágenes y lenguaje,

porque recorta y simboliza actos y situaciones que son o se convierten en comunes.

De allí las representaciones sociales van a ser esbozadas por la psicología social (Moscovici, 1961), sin antes haber realizado una desviación por el psicoanálisis de Freud (1921), que aunque esta teoría (representación social) no se centra en el inconsciente, retoma del análisis Freudiano, la idea de ser social ejerciendo esta, gran influencia en las reflexiones de Moscovici. Sigue la psicología genética (Piaget, 1926) el cual se ocupó de la construcción de la representación desde su desarrollo individual-social y no en el desarrollo social-grupal; por esta razón (Moscovici) cree que sus aportes son insuficientes, para analizar las situaciones sociales globales (Moscovici, 1984).

Ahora bien, considerando el concepto de representaciones sociales, el cual estudia la manera cómo las persona representan y son representadas, se hace un abordaje en retrospectiva de la representación de lo femenino en el imaginario de la filosofía y religión, entre otros campos; se han empeñado en demostrar que la condición subordinada de la mujer venía del cielo y era provechosa en la tierra. Sin duda, existen imágenes estilizadas del hombre en tanto se le tome en sus relaciones con la mujer: el padre, el seductor, el marido, el celoso, el buen hijo, el mal hijo; pero también han sido los hombres quienes los han fijado, y ellas no llegan a la dignidad del mito; apenas son otra cosa que clichés. La mujer, en cambio, es exclusivamente definida en su relación con el hombre. (De Beauvoir, 2009, p.141). Por ello en lo actual, según las corrientes multiculturalistas, se trabaja la categoría del reconocimiento, ya que el concepto de sí, hace parte de aquellas formas como reconoce la otredad. (Taylor, 1993).

Se iniciará con la concepción de filósofos:

- » **Platón:** entre los beneficios que agradecía a los dioses, el primero era que lo hubiera creado libre y no esclavo, y el segundo, hombre y no mujer (De Beauvoir, 2009, p.18).
- » **Aristóteles:** la mujer es mujer, en virtud de cierta falta de cualidades. Y debemos considerar el carácter de las mujeres como adolescente de una imperfección natural (De Beauvoir, 2009, p.18).
- » **Hegel:** el sujeto no se plantea más que oponiéndose: pretende afirmarse como lo esencial y construir lo otro como inercial, en objeto (De Beauvoir, 2009, p.20).
- » **Rousseau:** las mujeres se hicieron sedentarias y se acostumbraron a guardar la choza y los hijos, mientras que el hombre iba en busca de la subsistencia común (Cobo, 2008, p.36).
- » **Auguste Comte:** “existe entre ellos diferencias radicales, físicas y morales a la vez en todas las especies animales, y sobre todo en la raza humana, los separan profundamente”. La feminidad es una especie de infancia continua que aleja a la mujer del tipo ideal de raza. Ese infantilismo biológico, se traduce en una debilidad intelectual; el papel de ese ser puramente efectivo es el de esposa y ama de casa; no podría competir con el hombre: ni la dirección, ni la educación le convienen (De Beauvoir, 2009, pp.101-102).

En cuanto a la religión, encontramos que la representatividad a través del Génesis, Eva aparece extraída de la frase de Bossuet de un hueso supernumerario de Adán. La humanidad es macho y el hombre define a la mujer en relación con él, no la considera como un ser autónomo. (De Beauvoir, 2009, p.20). Además ella, es creada después de Adán, es evidente un ser secundario. Otros dicen, Adán no era sino un boceto y Dios logró hacer el ser humano en toda la perfección cuando creó a Eva. Hay que rechazar, las vagas nociones de superioridad, inferioridad

o igualdad que han alterado todas las discusiones y empezar de nuevo. (De Beauvoir, 2009, p.29).

En ese sentido, algunos padres de la Iglesia han considerado la mujer como:

- » **Santo Tomás:** “la mujer es un hombre fallido, un ser ocasional”. La mujer no es más que un ser ocasional e incompleto, una suerte de hombre frustrado. El hombre es la cabeza de la mujer, lo mismo que Cristo es la cabeza de la Iglesia (De Beauvoir, 2009, pp.18-86)

Ya en la modernidad, encontramos reivindicaciones desde la filosofía, lo cual ha favorecido la imagen de la mujer desde el pensamiento y el aporte de algunos que integrando la razón con lo político, han logrado que la mujer dirija su andar de una manera más democrática como el caso Stuart Mill. Ahora, describimos las expresiones de los pensadores, cuando es necesario integrar a la mujer a todos los procesos de la humanidad:

- » Todo cuanto sobre las mujeres han escrito los hombres debe tenerse por sospechoso, puesto que son juez y parte a la vez. Siglo XVII **Poulain de la Barre**. Feminista poco conocido. Siendo hombres los que han hecho y compilado las leyes, han favorecido su sexo y los jurisconsultos han convertido las leyes en principios. (De Beauvoir, 2009, p.24).
- » **Montaigne:** Es más fácil acusar a un sexo, que excusar a otro. (De Beauvoir, 2009, p.24). Las mujeres no dejan de tener razón en absoluto, tanto más si han sido los hombres los que han hecho sin ellas. Naturalmente entre ellas y nosotros hay intrigas y querellas (De Beauvoir, 2009, p.25).

- » **Diderot:** siglo XVIII, demostrar que la mujer es un ser humano igual que el hombre.
- » **Stuart Mill:** “El sometimiento de la mujeres”. 1867 pronunciaba en el parlamento Inglés, el primer alegato a favor del voto femenino que jamás se hubiera pronunciado oficialmente. La igualdad de la mujer en el seno de la familia y sociedad. “estoy convencido que las relaciones sociales de ambos sexos, que subordinan de un sexo al otro en nombre de la ley, son malas en sí misma y constituyen uno de los principales obstáculos que se oponen al progreso de la humanidad; estoy convencido que deben ceder el sitio a una igualdad perfecta” (De Beauvoir, 2009, p.116).

En relación a lo anterior a partir de un estudio de la feminista francesa Florence Thomas radicada en Colombia, surge esta interrogante ¿entonces que quieren las mujeres? Lo hace tal vez, porque para las mujeres representación es inaugural: en la palabra, la ciudadanía, la participación en política, el amor; por más de cinco mil años, los hombres tuvieron para construir una espíteme occidental para pensar el mundo y hacerlo a su manera, aunque después de ese tiempo aún se repiten y nosotras acabamos de nacer (Thomas, 2002, pp.12-14).

En síntesis de este segmento, lo representativo de lo femenino en la historia de la humanidad, prevaleció la exclusión, tornándose lo masculino como absoluto. De ahí, que hoy las representaciones sociales, pueden fundamentar, la manera postmoderna de representar y representarse, ya desde otras lógicas epistémicas y otros puntos que intersectan con la construcción de su mundo de vida, tanto público, como privado. Aquí lo cultural, es fundamental, que puede contribuir a la deconstrucciones de esas concepciones erradas, que se han formado en relación a lo femenino. Que en el Caribe colombiano, la abstracción cultural, es un punto de

encuentro que puede abrir la posibilidad a que otras comprensiones emergen para que se difumine esa carga comportamental del pasado, que ha suprimido el brillo de la feminidad durante siglos.

PLAN METODOLÓGICO

El constructo de conocimiento, no es hoy, solamente acumulación desmedida de citas de autores específicos. Es importante en lo metodológico, la manera de trascender el conocimiento con actitud ética y valórica. (Zemelman, 1992). Con esa consideración se opta por la metodología cualitativa, como instrumento para el análisis de observaciones directas y documentales; entre los murales y las canciones, permite, abstraer subjetividades a partir de la realidad y que combinadas con técnicas de investigación como la entrevista también facilitan la comprensión de lo propuesto en los análisis. En cuanto al análisis de las imágenes a continuación se detalla el trabajo de campo, que integró además conversaciones con autoridades locales y artistas participantes del proyecto. En la Tabla 1, se describen las técnicas empleadas.

Tabla 1. Técnicas de investigación y actores participantes.

N	Técnica de investigación	Sujeto/ Objeto	Actores participantes
1	Entrevistas	5 Personas	Secretario de Cultura Distrital
			Académico
			Coord. Cultural Alianza Francesa
			Artista 1
			Artista 2
2	Observación Directa	15 Grafitis	30 estudiantes de tercer semestre de Psicología
TOTAL		5 Personas 15 Grafitis	35 Actores participantes

Fuente: Elaboración propia a partir de las técnicas aplicadas

En cuanto a las canciones se ocupa la técnica del análisis documental, de dos canciones, Mercedes y Mi Mary. Se detallan a continuación:

Tabla 2. Técnica de revisión documental a canciones.

N	Técnica de investigación	Sujeto/ Objeto	Autor	Año de composición	Web Cite	Biografías
1	Revisión documental	Canción: Mercedes	Adolfo Rafael Pacheco Anillo, (1940- actual)	1964	https://www.youtube.com/watch?v=Wl7nkGQXo7Q	Adolfo Pacheco y el Compadre Ramón. (Gil, 2002)
2	Revisión documental	Canción: Mi Mary	Álvaro José Arroyo González, (1955-2011)	1986	https://www.youtube.com/watch?v=fenB-M95vjkA	El Centurión de la noche. (Silva, 2008)

Fuente: Elaboración propia a partir de las técnicas aplicadas.

A partir del objeto de estudios definido (murales, actores y canciones) en las tablas anteriores; se obtuvo el trabajo de campo, el cual se procede a analizar, desde la técnica de investigación *análisis de contenido*; se comprende como la clasificación de las diferentes partes de un escrito conforme a categorías determinadas por el investigador para extraer de ellas una información predominante o las tendencias manifiestas. Esta técnica, ha sido utilizada en el análisis de producciones orales radiales, programas de T.V., imágenes, propagandas políticas, libros infantiles, etc. (Pardinas, 1993, p.102).

Los instrumentos elaborados para las entrevistas, observaciones directas y revisiones documentales, se definieron mediante dimensiones, que permiten realizar los respectivos análisis. En las Tablas 3 y 4, se detalla esta información anteriormente descrita:

Tabla 3. Instrumentos para realizar las entrevistas a actores participantes.

N	Dimensiones	Aplicado A:
1	ARTÍSTICO	Artistas participantes
2	CULTURAL	Secretario de cultura distrital, Coordinador Cultural Alianza Francesa, Artistas, Académico.
3	SOCIAL	Artistas participantes Secretario de cultura distrital, Coordinador Cultural Alianza Francesa, Artistas, Académico.
4	ACADÉMICO	Artistas participantes Secretario de cultura distrital, Coordinador Cultural Alianza Francesa, Artistas, Académico.
5		

Fuente: elaboración propia a partir de instrumentos laborados

Tabla 4. Instrumento para realización de observaciones directas en los murales

Grupo	Dimensión	Interrogantes
1	Características generales	Imágenes murales hay? Contar desde la Plaza de la Aduana de lado y lado. Numerar los grafitis y al lado colocarle el contenido. Tomar foto a cada uno al relacionarlos. ¿Dimensiones aproximadas de cada uno?
2	Contenido Social	Relacionar los grafitis y detallar su contenido social. Por ejemplo si es una mujer afro, qué significado tendría.
3	Cultural	¿Qué impacto causaría cada uno de estos murales en los transeúntes?
4	Artístico	Desde el arte qué significado tendría, vincular contenidos socialmente excluidos.

Fuente: elaboración propia a partir de instrumentos laborados

De otro modo, el instrumento para realización de la revisión documental de las canciones Mercedes y Mi Mary.

Tabla 5. Instrumento para revisión documental de Canciones

Grupo	Dimensión	Interrogantes
1	Características femeninas	¿Quiénes son cada una de las musas? ¿Edades? ¿Ocupaciones?
2	Análisis del contexto socio-cultural	¿Características de la región Caribe colombiana? ¿Prevalece la dominación masculina?
3	Aspectos tradicionales	Consideraciones del vínculo amoroso El matrimonio ¿El amor desde lo familiar, religioso y cultural?
4	Aspectos modernos	La decisión de amar Espacio interno de cada una de las canciones

Fuente: Elaboración propia a partir de instrumentos laborados

Para concluir este segmento; la metodología cualitativa ha sido fundamental su elección para así a partir de las diversas técnicas, poder abstraer las representaciones del trabajo de campo realizado; en ese sentido y con la finalidad de aplicar el rigor científico, se entregaron consentimientos informados a los actores participantes a través de las entrevistas, los cuales fueron explicados detalladamente y fueron aceptados por todos los entrevistados; para que sus voces fueran ocupadas para fines académicos.

LO REPRESENTACIONAL EN LAS IMÁGENES

Se tomó como objeto de investigación al proyecto de Arte Urbano Killart, 2017, lo cual es una apuesta desde el arte, que permite desdoblar la imagen e identifica su contenido socio-cultural, lo cual permite educar en el sentido de lo representativo, definido por los artistas, los temas que ocupan y su realidad. Cuyas imágenes representan cotidianidades universales y que a través de este trabajo investigativo se resignifica la educación para la cultura y la riqueza que guarda dentro del epicentro Caribe. Llegando hasta las fuentes directas desde quienes planearon (Cultura Distrital y Alianza Francesa) y ejecutaron (artistas locales) el

proyecto; para contrastar sus percepciones y así lograr un análisis mayormente real de las pretensiones académicas, pero que además pueda llegar a la ciudadanía como aporte a las construcciones de los imaginarios que emiten los murales y aquellas que al desdoblar la imagen se traducen en contenido social.

De otra manera, considerando que en la actualidad, según el investigador Rojas (2015), quien manifiesta que América Latina ha pasado de una cultura alfabética a una visual y en ello hay que hacer nuevas comprensiones y abordajes (Rojas, 2015). Por ejemplo en la calle Broadway de New York, en la era digital se inmediateza la imagen, la instantaneidad de tantas a la vez, que corresponden a sucesos globales, no las immortalizan. Lo contrario del arte urbano, la pintura fija permite por un tiempo poder observar y hacer análisis de segundo orden. En el caso del Festival Killart 2017, en Barranquilla – Colombia, el producto de las imágenes converge en representaciones femeninas en contraste con las masculinas y aspectos de la naturaleza. En ese sentido el arte, es una actividad espiritual y particular bajo la cual el espíritu se manifiesta.

En ese sentido, en El Festival Internacional de Grafiti y Arte Urbano de Barranquilla, Killart, en su tercera versión (2017); participaron artistas locales, nacionales y extranjeros; intervinieron 15 paredes de ese sector entre carrera 50 entre calle 45 y Vía 40, del 6 al 11 de marzo de 2017. Killart es organizado por la Alianza Francesa de Barranquilla, con la Asociación Troi3 y la Fundación Lienzo Urbano. Además cuenta con el apoyo de la Secretaría de Cultura, Patrimonio y Turismo del Distrito.

Las paredes de Barrio Abajo, antes vírgenes del “Street art”, se transformaron en un rústico lienzo urbano con la tercera edición del Festival de Grafiti y Arte Urbano de Barranquilla *Killart*. (El Heraldo 2017). A continuación, en la Tabla 6; se enlistan los artistas y los nombres de sus obras:

Tabla 6. Relación de artistas y nombre de murales.

CATEGORÍA	NOMBRE DE MURAL	PSEUDÓNIMO DE ARTISTAS
Artistas Local	Vendedora de cocadas	GRAFF24
	Tres mujeres afro	JOY
	Mujeres con cabezas de árboles y nubes	LINDA
	Perros y aves	BARRAZA
	Animal multiforme	OMAR ALONSO
	Letras y cara de mujer	SHOT DMENTE
Artistas Nacional	Abstracto, súper colorido	GRIS ONE
	Mujer amamantando	GUACHE
	Mujer pilanderas	Notable Salazar Graffiti
Artistas Internacionales	Círculo abstracto vía 40 y oso panda	RESO
	Hombre caimán	CART1
	Hombre acostado fondo amarillo	HOPARE
	Cara de mujer con ojos grandes	VINNIE
	Hombre oliendo flor	GOIN
	Hombre flotando, fondo negro, murillo	KIDKREOL Y BOOGIE

Fuente: coordinación de Alianza Francesa 2017.

En suma, en un museo a cielo abierto, que convierten los 15 artistas que colorearon durante una semana 15 paredes de Barrio Abajo, que suman alrededor de 2.000 metros cuadrados. Los artistas participantes, siete son franceses (Cart1, Hopare, Reso, Vinie, Goin, Kic Creol y Boggie); seis barranquilleros (Graff24, Roberto Barraza, Joy, Omar Alonso, Linda Montoya y Shot); y tres bogotanos (Guache, Gris y Notable). (El Heraldo, 2017).

Los 15 murales que le dieron vida 16 artistas; entre ellos del nivel local 6, nacional 3 e internacional 7. Las tipificaciones de las imágenes desarro-

lladas por los artistas, se encuentran entre lo disímil de lo femenino y masculino; contrastado con imágenes que describen la naturaleza y animales. En este artículo, se tendrá en cuenta las imágenes masculinas y femeninas.

Se visibiliza como currículo oculto, la mayoría de los murales son representaciones femeninas; 6 de los 15 murales. De ellos los artistas locales 4 son quienes más las replican. Siendo los nacionales 1 y los internacionales (Francia, 1). Están definidos por imágenes de mujeres que priman dentro de lo tradicional y apegado a la cultura del Caribe, enmarcada dentro de la identidad afroCaribe; se detalla lo reproductivo del género, la identidad y el trabajo (murales, 2,3,4,5, y 7). Dentro de nuevas propuestas tanto de la imagen como de lo que puede representar lo femenino, se encuentran dos murales (1 y 6), donde se abstraen definiciones más actuales de la mujer, en torno a lo estético de su físico y el simbolismo de su parte pensante (cabeza) que al ser eliminada de la imagen, dan luces desde lo medioambiental, sus cuidados e importancia. De allí el contraste entre lo tradicional y moderno, como sujeta situada (ver Tabla 7).

Es importante anotar, dentro del escenario del país, lo que viene simbolizando la violencia contra la mujer, que es concretado en los feminicidios; a nivel local (Barranquilla) hay un promedio en los últimos tres años de 40 al año. Lo que puede servir como un vínculo dentro de la consciencia colectiva, de los/las ciudadanos/as, la importancia que cobra la mujer dentro de la sociedad más allá del mundo privado donde estuvo represada durante siglos.







Al interrogar a uno de los artistas locales, el porqué de su iniciativa de plasmar una imagen femenina, contestó: ***“mi intención fue más por el recuerdo de mi pareja, lo que ella es para mí y lo definí en el mural”***. Aunque aparentemente no hay correlación con la situación actual de la

mujer, a nivel general, los artistas coincidieron en elevar esta categoría, como un punto de partida para las decodificaciones que los transeúntes deben hacer; para aquellas incorporaciones personales, que en este caso pueden surtir algunos efectos para la educación social.

Congruentemente, en las dos o tres últimas décadas, se han desarrollado nuevos sugerentes y enfoques teóricos sobre la participación de los distintos movimientos sociales, incluyendo al movimiento feminista; ya no solo es una visión desde la lucha de clases, sino, es la búsqueda de reconocimiento, a partir de las identidades diferenciadas. (Amorós y De Miguel, 2007, p.57; Femenías, 2007, p.23, Cobos, 2006, p.11). Aquí en este trabajo de *Killart 2017*, como currículo oculto, se encuentra el reconocimiento, sobre todo, de lo ancestral de aquellas mujeres que hicieron parte de las generaciones actuales en las distintas etnias, confabuladas, con la mujer contemporánea que busca nuevas rutas para su desarrollo y apropiaciones.

En ese sentido, se puede articular este análisis, lo considerado como **Identidad Proyecto**, esta se desarrolla cuando los individuos buscan y construyen una nueva identidad, esta se sustenta en la cultura que poseen, pero, también sobre aquellas otras que puedes examinar. Desde esta posición, la función de la escuela en la sociedad actual ha de compatibilizar dos aspectos fundamentales: primero, compensar las desigualdades de origen, y, segundo, reconstruir los conocimientos, actitudes y pautas de conducta que el alumnado asimila en las interacciones sociales que mantiene su vida extraescolar. Castellés en Sánchez, 2006, pp.65-66). Allí los murales decodifican la imagen de la mujer Caribe en diferentes matices, que permite elevar su representación dentro del ámbito popular, revalorizándola y elevando su dignidad.

Tabla 7. Tabla 7: Representaciones femeninas en los murales Killart 2017

Foto	NOMBRE DEL MURAL	DETALLES	IMÁGENES
1	“AFRO-COLORES”	Una mujer afrodescendiente con cabello multicolor, que podría representar esperanza, vida y armonía. En su rostro un antifaz que ocultaba una mirada llena de palabras y sentimientos escondidos. En general parecía representar la belleza y alegría de la vida.	
3	“FRAGILIDAD ”	Hay una mujer que parece tener una edad bastante avanzada que está desapareciendo como si el viento se la llevase. Aunque hay muy pocas hojas rodeándola, la naturaleza la envuelve como si ella se pudiera igualar con el viento que la rodea, se ve frágil y abnegada. Es como si los años le hubieran enseñado todo. Representa desde la subjetividad la fragilidad de la vida.	
4	“ALEGRÍAS”	Es una mujer con una taza grande y redonda; ubicada en la parte superior de su cabeza, representa las mujeres palenqueras, las cuales salen a vender sus dulces por las calles de la ciudad de Barranquilla. Está rodeada de casas y de una bandera de la ciudad al final. Una realidad y un orgullo de las raíces de las cuales ella proviene.	
5	“AMOR MATERNO”	Una madre afrodescendiente que amamanta a su hijo, acompañada de una cayena y el sol. Representa la realidad, el amor fraterno, lo puro e incorruptible como lo es el amor de una madre: fuerte y valiente.	
6	“MADRE NATURALEZA”	Son cuerpos de mujeres, pero sin cabeza. Hacen alusión a la madre naturaleza, dado a que de ella emergen o están arriba de ellas las estaciones y elementos básicos que conforman el mundo natural. Representan el cuidado e importancia del medio ambiente, su valor y lo que el estar en estado armónico genera.	
7	“IDENTIDAD FEMENINA”	Tres mujeres desde su identidad, aparentan ser del departamento del Chocó; están rodeadas por hojas y un mensaje que las acompaña que alude a su valor y orgullo de su ser. Representa en términos simples el amor y el orgullo de su procedencia.	

Fuente: Elaboración Natalia Barrios, 3 semestre de Psicología. Observaciones directas a imágenes Killart 2017




Entre tanto las **representaciones masculinas** se contraponen entre las representaciones rural /urbano y lo disímiles que son estos horizontes, dentro del epicentro del país, para los varones. Llama la atención, que todos estos murales, que representan lo masculino, han sido definidos por los artistas franceses, a quienes les parece una realidad muy distinta a la que experimentan en sus países.

Dentro de un mundo rural, está representado por lo cultural y el conflicto del país. Dentro de lo primero: “el hombre caimán” (Mural, 1). Aquí es lo referenciado a la cultura anfibia, que dentro de sus propias situaciones emergentes, investigó Fals Borda (1979) y la definió con los contenidos de elementos ideológicos y articula expresiones psicosociales, actitudes, prejuicios, supersticiones y leyendas que tienen que ver con los ríos, caños, barrancos, laderas, playones, ciénagas y selvas pluviales. Además establece sus propias dinámicas de supervivencia. (Fals, 1979). Es tal vez el temor que experimenta el hombre de río, el mismo que está plasmado en la imagen del mural (Mural, 1). Dentro de lo segundo, es lo atroz de la guerra, que se ha llevado infinidades de jóvenes y que hoy retorna la esperanza, con los Acuerdos de Paz (2016); cuántos cerebros fugados allí. Es lo que define Molano (2001), **la diabólica inercia de la violencia**. De otro modo, en cuanto a lo urbano, son las situaciones a que se ve aproximado un ciudadano en la gran ciudad. Es la indigencia (Mural, 3), que en caso de las ciudades capitales de Colombia, es una de las representaciones más latentes en lugares céntricos. Es la soledad del hombre, cuando el Estado aún no define unas políticas públicas incluyentes, sobre todo en países con el desafío de desarrollo como Colombia. De esa manera, el imaginario que destella una figura más contemporánea (Mural, 4), define el deseo de avanzar del hombre, que según la imagen está en el suelo y desea levantarse. Es lo competitivo que se vuelve el mundo desde lo urbano; a diferencia de lo rural, siempre están en una constante búsqueda de ser y estar. Son todas esas complejizaciones de la modernidad en lo urbano (ver Tabla 8).

En definitiva, la correlación entre las imágenes femeninas y masculinas, muestran o sugieren que; en las primeras hay mayor presencia cultural en la diversidad del cariz de la mujer, desde lo étnico, feminidad, modernidad, laboriosidad. Entre tanto lo masculino, lo representacional, es parte de la realidad que somos como país, aquella desventaja que está a la orden del día en el medio urbano o rural. Aquellas situaciones que permean la vida del varón y que están presentes en la historia social del país, en su inmersión en la guerra, en la marginalidad y todo ello conlleva a la esperanza en la búsqueda de la paz. No es ya la dejadez de ese ser Caribe (De Andreis, 2016). Es la manera como se representan las imágenes con contenido, desde esta parte norte de Colombia. Fue así como este trabajo investigativo vio a luz un documental, que pretende dar visibilidad a la construcción de conocimiento y que se pueda seguir contribuyendo desde comprensiones de segundo orden (Aguilar, 2017).

Tabla 8. Representaciones masculinas *Killart* 2017

Foto	NOMBRE DEL MURAL	DETALLES	IMÁGENES
1	Abstracto: "HOMBRE CAIMÁN"	La figura representa la fisonomía de un hombre con cabeza de caimán, el cual se encuentra agachado con una brocha en la mano creando la ilusión de que es él quien pinta la pared. Su expresión tímida junto con lo que está acompañándolo representa la inhibición de una mente brillante. El Hombre Caimán, dentro del escenario Caribe, representa al hombre que vive a orillas de río. Las poblaciones de Plato y Ciénaga en el departamento del Magdalena, realizan festividades alusivas a su nombre.	

2	“LO OCULTO BAJA LA MÁSCARA”	Se ve un fusilero que oculta bajo una máscara la nobleza de su naturaleza humana, los verdaderos deseos de bondad y amor que hay en él. Aspira la fragancia de una flor amarilla, que en términos simples podría representar la esperanza de un mejor mañana que hay dentro de nosotros. Las flores amarillas, son representadas en la literatura por Gabo, además era una de sus flores preferidas.	
3	“HABITANTE DE CALLE”	Un hombre, con la mirada vacía y perdida. Representa una realidad social que se ignora en todo momento, la indiferencia de muchos que es el vivir y sentir de quienes no tienen nada ni nadie.	
4	“HOMBRE DE PIEDRA”	Hay un hombre con el cuerpo a plan; con los brazos y piernas levantados, pero parece tener un sistema cardiovascular como el de un humano normal. Representa aquello intangible y desde la subjetividad la calidez que se oculta bajo una dura fachada.	

Fuente: Elaboración Natalia Barrios, 3 semestre de Psicología. Observaciones directas a imágenes Killart 2017

ENTRE AMORES DE UN MOCHUELO CANTOR Y UN CENTURIÓN DE LA NOCHE

La esencia del ser en el Caribe colombiano, está permeada por lo cultural, determinado por la interiorización de sus efectos, de esta manera se adquiere como “el habitus”, definido como el principio generador de prácticas, pero de acuerdo a las coyunturas y circunstancias en contextos específicos (Bourdieu y Wacquant, 1995), dentro del aspecto cultural nos aproximaremos a la música, que cotidianamente nos emite información, de todo tipo; mediante códigos que son compartidos socialmente. En

cualquier rincón del Caribe ya sea un centro poblado o una ciudad; la letra y el ritmo, son manifestaciones simbólicas que se incorporan al conglomerado.

Desde la música y buscando representatividad en lo colectivo e individual y al revés, en un espacio social tropical; ocuparemos las representaciones sociales, las cuales intentan develar los saberes del sentido común, a partir de métodos e instrumentos que articulados con el material discursivo (canciones en este caso), constituyen así una potente fuente, para analizar situaciones sociales diversas. Moscovici, (1984). Para la gestación de la música del Caribe “se comenzaron a aunar las tres sangres musicales con insospechadas herencias. Así, poco a poco, se iría manifestando la inmensa riqueza musical de los indígenas, español y negro. (Solano en Solano y Larios, 2017). De esta manera me permitiré a través de géneros musicales distintos (Acordeón y Tropical), reconocer los significados que nos expresan dos grandes de la música colombiana; hago referencia a Adolfo Pacheco Anillo, su canción Mercedes y el recién desaparecido Joe Arroyo, con la insigne Mi Mary; y desde allí identificar cómo el género femenino en tres décadas distintas (1964, 1986 y 2018), en una acción como es la toma de decisión respecto a su vida conyugal, puede estar determinada distintamente desde categorías como: la relación espacio-tiempo y la institucionalidad que emergen de la familia, la educación, como además su filiación religiosa. Y de la distinción demarcada, establecer una conexión con la mujer contemporánea, incluyendo sus modos de actuar frente a estas mismas situaciones.

Al rededores de la época (1964) que fue vivenciada la canción Mercedes, en otros países se asomaban movimientos feministas, pero los roles que cumplía la mujer en un centro poblado como San Jacinto Bolívar (Caribe colombiano), prevalecía aun lo tradicional; ella es el prototipo de mujer conservadora, la cual está sujeta al matrimonio (Gil, 2002), marcada a mi modo de ver, por la institucionalidad en dos formas: una

interna y la otra externa; la primera hace referencia a la familia y en ella su rol de hija, desde allí piensa en mantener la imagen de amiga, vecina, ciudadana, que al final estructura su vida dentro de un orden jerárquico; unido fuertemente a su célula básica, el respeto que guarda hacia esta cuando dice **“Tu vida es ajena/de tu mujer y tus hijos”** son aprensiones cotidianas, que le impiden provocar una ruptura familiar. La segunda, hace referencia a la institucionalidad bajo la figura formativa de la escuela y confesional de la iglesia, las cuales son determinantes al momento de hacer razonamientos que comprometan su futuro en relación a la unión marital; la iglesia establece el vínculo del matrimonio (hasta que la muerte los separe) de allí su reacción ante los galanteos del autor cuando le refuta: **“del rancho salgo casada”**. Y la escuela, porque allí ejerce su labor, es su deber dar ejemplo de “mujer buena”, ante la sociedad. Aunque su pretendiente le promete llevarla a Cartagena, pasear por la popa y la boquilla, son opciones que no la atraen, como tampoco que sea un profesor, además compositor y según él le tenga **“vida asegurada”**. Ella toma decisiones al respecto, dudando en momentos, cuando el autor dice, **“ayer dijiste te quiero / hoy me pides que te olvide...”**; pero al final se niega la oportunidad aun eximiéndose de ir al Hotel Caribe, que para una joven de esa época sería un verdadero lujo.

La representación de la familia, la escuela y la iglesia; tienen gran peso en la formación de esta joven profesora, siempre respondió con negativa, **“no me voy”** y **“no me entrego”**, de esa manera complacía a sus padres, mantenía su trabajo y sostenía su inquebrantable fe. Pero dejando de lado su sentir.

Distintamente en la canción Mi Mary (1986), que en esta época ya la mujer entraba en otro momento de mayor autonomía y se habían obtenido logros a nivel universal a su favor; se facilitaba decidir por cuenta propia, haciéndolo más por sus intereses que por complacencias externas o internas. El contexto sociocultural que la rodea, ubicado

en la cosmopolita Barranquilla, donde hay mayor libertad, de hecho lo conoció en un baile popular **“Tu te acuerdas de aquel día/ el baile aquel que sería”** allí no hay presiones de ningún tipo, refleja ser una joven de pensamiento liberal, dotada de cualidades físicas, **“mujer tentadora sensual”**; quien conquista con su risa: **“boca encantadora capaz, de hacerme olvidar dolores”**. Quien no tiene incorporada estructuras a la hora de amar; aunque también su enamorado mantenía paralela otra relación, ella apostó y ganó, ella es una mujer de decisión, una joven en quien la pasión y el enamoramiento la seducen, a través de la tensión de un cantante que la hace su musa definitiva en su mejor momento creativo (Silva, 2008), a quien ve como su salvación, ella además le sonrío, acompaña de una manera tierna: **“Rompe tu risa el cristal /de mi soledad...”**. De manera audaz, busca sus realizaciones, en ellas está su mayor felicidad, independiente de aquello que marca la existencia a partir del género. Aunque no le interesa si se casará o no, tampoco el ser en el acto de: **“un cantante de ilusiones”** que tan solo le puede dar canciones más amor y ser en potencia, **“si yo tuviera un palacio y mil millones/ a tus pies te los pondría...”**; puede ser que esto la seduzca; no estando segura de sí se logrará o no.

De esta manera Mi Mary a diferencia de Mercedes, logra consolidar una relación y desarrollar su proyecto de vida por largo tiempo con el cantante, finalmente logra casarse 12 años después (Silva, 2008), lo que demuestra diferencias marcadas entre una mujer conservadora, que teme al qué dirán y otra de pensamiento más liberal, con mayor autonomía a la hora de decidir.

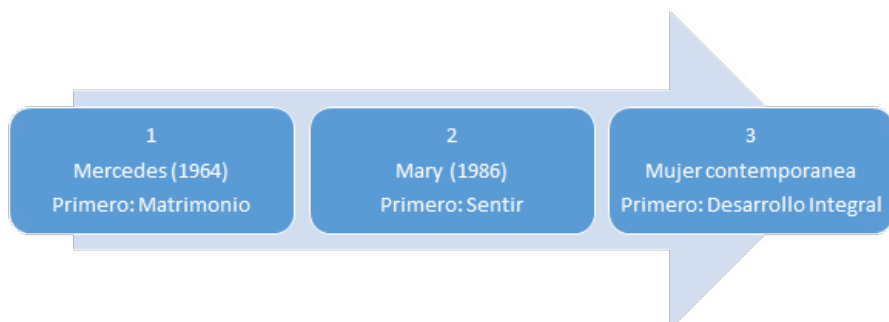
Ahora bien, entre la tensión que surge de prototipos de mujeres como estas, donde a través de este análisis, hay una constante que depende de la decisión, como lo es aceptar una relación o no; en lo contemporáneo, nos enfrentamos con una mujer la cual siente representaciones sociales de otro tipo, sus decisiones a la hora de aceptar un complemento

afectivo; pueden determinarse bajo otros parámetros de acuerdo a sus metas y propósitos individuales.

La mujer contemporánea, le interesa tanto realizarse en el amor, como escalar posiciones y mantenerse dentro de estructuras sociales, buscando mediante la competitividad también la equidad en el género, pero desde otro orden: la familia y lo espiritual, lo define en su búsqueda de seguridad, autoestima e independencia, siendo un vínculo fundamental de su éxito. La educación, es más como una herramienta que le permite la emancipación, que la colocan en sintonía con su complementariedad, allí se re-significa femeninamente, siendo capaz de alternar con su misión reproductora.

En síntesis podemos identificar la representación social de la mujer en esta línea temporal (1960, 1980 y 2018), a partir de las categorías que establecíamos de espacio-tiempo e institucionalidad (familia, educación y filiación religiosa); la apropiación cultural en torno al matrimonio (1), al sentir (2); y en conjunto con el devenir de los tiempos el desarrollo integral (3); que acapara la atención de la mujer contemporánea y el desafío de su presente y futuro. En la siguiente Figura se representa:

Figura 1. Diacronía de percepción femenina amorosa.



Fuente: adaptación a través de las canciones Mercedes y Mary.

De acuerdo a la Figura anterior, en la relación establecida por las dos primeras, no aparecen incluidos los intereses de la tercera; esta sería

una mujer que integra además de su misión meramente reproductora, razones a través del principio generador de esperanzas; que dentro de los mismos espacios sociales de las primeras, le asigna prioridades distintas. Pero que como mujeres todas, dentro de su mundo ideal; experimentan las mismas sensaciones, limitaciones y ambiciones.

EL CARIBE: ENTRE IMÁGENES Y CANCIONES

El espectro particular que orienta las tradiciones culturales en el Caribe colombiano, está permeado por las prácticas sincrónicas, donde las fusiones entre color, artesanía, gastronomía, ritmo y música, son fundamentales dentro de las construcciones históricas de países que buscan su propio desarrollo. Sin desconocer el origen de intercambio español, que trajo muchas de las tradiciones que hoy se experimentan. Pero que como civilización ha estado en manos de la sociedad, el crear expresiones máximas cuyas trasmisión intergeneracional y su permanencia en el tiempo, dan frutos que hoy los convierten la UNESCO en nueve patrimonios culturales inmateriales de la humanidad en Colombia, de los cuales una tercera parte está ubicada en el Caribe, siendo ellos: El Espacio cultural de San Basilio de Palenque (2008); Carnaval de Barranquilla (2008); y El vallenato, música tradicional de la región del Magdalena Grande (2015) (UNESCO, 2018).

El arte urbano o Street art, es una práctica que inicia por artistas, en ciudades como New York, en la década de 1960; en esa época era ilegal, muy diferente a lo que hoy se experimenta; ya que como arte, funge como una figura de la pintura popular y las instituciones públicas y privadas; ya en América Latina, en países como México, Argentina y Colombia, las ocupan para motivar a través de mensajes educativos y de paz.

En el Caribe, a través de sus artistas urbanos, también viene plasmando las realidades que se circunscriben a esta parte del mundo. Según lo expresado por los mismos artistas, *“es maravilloso participar del festival*

Killart, ya que antes éramos acechados por los policías y ahora nos cuidan mientras pintamos". Lo que indica que hay una restauración social, por parte de las instituciones públicas, para los artistas, en lo que se relaciona al arte como tal, a sus inspiraciones, y a la apuesta de las imágenes como medio y fin educativo. También el intercambio que favorece Killart, al invitar artistas europeos, que al unirse con los artistas propios, ha permitido también nuevos intercambios, del Caribe a Francia en 2017.

En ese sentido no solo se nutre al Caribe, sino, que el arte propio muta a Europa; y en tal sentido los saberes se interconectan para que se evolucione en el concepto del arte urbano tanto universal y particular.

Al tomar como objeto de estudio, las imágenes de Killart 2017; sin proponérselo los artistas nacionales y extranjeros, tomaron en mayoría a icónicas imágenes de mujeres; que re significan su valor entre representaciones tradicionales y modernas. Colocar el tema femenino de relieve desde arte, es fundamental, ya que esto emite un mensaje que se hace vivo en el espacio público; y eso visibiliza en el caso de la mujer, sus formas de ser y estar en el mundo.

RELACIONADO A LO MUSICAL

Ya se decía en el primer párrafo, que debido a que la música vallenata, y su trascendencia a través de las letras, forma parte del acervo cultural Caribe; que de algún modo da cuenta de las formas de ser, los procesos por los que se ha pasado en épocas pasadas; el vallenato clásico, escrito por juglares, se refiere a cuestiones cotidianas como el amor, el trabajo, la niñez; incluso, las rivalidades personales, que se plasman en versos. Es ya un clásico por ejemplo: 'La Gota Fría', que ha sido traducida a varios idiomas y pasa de ser cantada desde Julio Iglesias hasta Carlos Vives; que al 2018 cumplió ochenta (80) años. (El Heraldo, 2018). En definitiva, en el Caribe, la alegría está enmarcada por la música de todos los confines. (Solano y Bassi, 2017).

Ahora bien, la canción Mercedes, escrita por el Juglar Adolfo Pacheco Anillo, quien aún vive para contarla; es un ícono cultural que representa a la mujer de la época de los años sesenta, es una de las pocas canciones donde la voz de la mujer es expresada; definiendo así una época, basada en la microfísica del poder, que se ha dado entre: la iglesia, la escuela y la familia.

Como en distintos lugares del mundo, en el Caribe, a la mujer se le ha signado con estelas patriarcales; dadas las circunstancias del desafío del desarrollo, la emancipación femenina ha sido gradual. Sin embargo, es fundamental ocupar estas letras para saber qué hay detrás, aquellos vínculos del amor, que dejan entre ver las reacciones aunque el amor, pueda convertirse en lo contrario. Porque en este medio, priman, aquellos valores de antaño endilgados a la mujer.

Finalmente se ocupan las representaciones sociales, como medio, para comprender las particularidades Caribes; aquellas que sin saberlo, se instalan en el nivel cognitivo y se convierten parte de las construcciones socioculturales de los conglomerados sociales. En este caso la mujer, hace parte como musa; y a la vez objetiva la dimensión femenina, dentro de lo diacrónico que han sido sus conquistas en el mundo público y privado.

EL ARTE URBANO Y LA MÚSICA POPULAR CARIBE: ENTRE, REPRESENTACIONES TRADICIONALES Y MODERNAS

En el Caribe, son los frutos perdurables en la música y el arte han motivado un mayor número de acercamientos académicos orientados a comprender e interpretar el manantial de creatividad de sus gentes (Solano y Larios, 2016). Es precisamente lo que se logró a través de las letras de las canciones, llamar la atención para la integración de las distintas culturas que emergen dentro del epicentro del Caribe. (Gil en Aguilar, 2017). En ese sentido, se identifican a continuación desde el análisis de arte urbano y música popular Caribe, los tipos de repre-

sentaciones. Por un lado, las tradicionales; y por otro, las modernas. En la primera dimensión, sobre las imágenes están: Fragilidad, Alegría y Amor Materno (ver Tabla 7). Y la canción Mercedes. En conjunto aun en el espectro visual y auditivo, hay una evocación, a la mujer enmarcada en la tradición, que se define por lo reproductivo y el trabajo artesanal. Aun es una constante en el Caribe rural. En la segunda, sobre las imágenes: Afro-colores, Madre Naturaleza e Identidad Femenina; y la canción: Mi Mary. En contraste se delinea un aporte desde una mujer que se libera de la heterodesignación y se autoasigna. Que ama, además cubre las identidades culturales y ambientales (Ver Tabla 9).

Tabla 9. Síntesis de representaciones sociales: imágenes y canciones

Número	Representaciones	Imágenes	Canciones
1	Tradicionales	Fragilidad Alegrías Amor Materno (Ver tabla 7).	Mercedes
2	Modernas	(Ver tabla 7). Afro-colores Madre Naturaleza Identidad Femenina	Mi Mary

Fuente: adaptación a partir de las representaciones encontradas.

En síntesis, las representaciones que se detallaron anteriormente, entre las dimensiones: tradicionales y modernas, ahora en lo que sigue, se hace el desarrollo del análisis concluyente en este artículo.

UNA TRADICIÓN EN OCASO

Tradicionalmente, la mujer ha sido eximida de la experienciación de una vida integrada al mundo mismo. En la época antigua en Atenas, al igual que los esclavos, la educación no se extendía a las jóvenes; y las mujeres vivían prácticamente confinadas en el *gineceo*, que era un lugar de la casa reservada solo para ellas, limitándola de un desarrollo normal

de su potencial humano. (Abbaganano y Visalberghi, 2010, p.46). En la escolástica y aun la representación del mundo con la hegemonía de la Iglesia, *la familia era una microsociedad* que tenía funciones económicas, protectoras, solidarias, educativas e incluso religiosas y atendiendo a la figura maternal de María, la mujer permanecía aun esa idealización del mundo doméstico y la reproducción biológica como determinaciones totalizantes, lo que lógicamente no coincidía paralelamente con su formación educativa y participación activa social (Morin, 2011, p.265).

Es sin embargo hasta aproximadamente en la época del renacimiento y el tiempo que sigue, donde empiezan a desarrollarse también una renovación en la educación; y aquí es fundamental el movimiento de contrarreformas inicialmente desde Europa, que fue extensivo a todo el mundo a partir de las reformas propuestas, que determinaron el inicio de las primeras escuelas populares, dando un nuevo y mayor incremento a las escuelas de tipo humanístico, favoreciendo la inclusión social y de género (Abbaganano, 2010; Lobosco *et al*, 2004).

Ya en la modernidad se ha establecido la educación como *función social*; la cual asegura la dirección y desarrollo de los seres mediante su participación en la vida de grupo a la que pertenecen, equivale a decir en efecto, que la educación variará con la cualidad de vida que prevalezca en el grupo. De allí que tanto hombres como mujeres, experimenten desde la escuela, un ambiente simplificado del mundo social (Dewey, 2004, p.86).

En ese sentido, en el mundo se ha avanzado desde 1995, en la última conferencia para la mujer realizada por la ONU, en Beijing, para instaurar la comprensión del género como constructo social; era un avance mayor para abstraer lo femenino, ya no desde lo radical que implicó los desafíos

feministas, sino, incorporar desde la política pública la igualdad como derecho transversal en todos los ámbitos. Siendo la educación uno de ellos. Ya los indicadores, muestran mayor paridad sobre todo en la primaria.

De esa manera, las imágenes y canciones, definidas en esta dimensión; están matizadas por cargas comportamentales, denominadas desde la mística femenina, como la felicidad doméstica; cuando la realización depende del compromiso con el otro y por ende lo reproductivo; que es la representatividad histórica de la mujer, esa función de cuidadora, esos sueños que se cumplen cuando el otro acoge no tanto a la persona, sino como ser.

Es así como, las representaciones femeninas, signadas a la tradición, en este caso murales, que fijan lo reproductivo y el trabajo artesanal femenino del Caribe; de otro modo la canción Mercedes, que ya es un ícono de la imposibilidad de amar en el Caribe. Retrotraen la tradición, en relación a la mujer. Esa mujer ya exigua; que agoniza por abrirse paso a la modernidad

Modernidad contemporánea

Al ver la mujer luz en el mundo moderno, en la obtención de sus derechos, que descende de la fuerza política instada por movimientos sociales que inicialmente en Europa y Estados Unidos en la búsqueda de reivindicaciones feministas, se produce un giro de las heterodesignaciones a las autodesignaciones; esta que ha generado autonomía que había negado la primera, a consecuencia de la subordinación que hasta el siglo XVIII, que la sociedad patriarcal había definido; reduciendo su contribución al espacio privado (doméstico) y no al espacio público

(político y educativo). Lo que afortunadamente, se ha ido transformando cuando los procesos culturales, han obtenido gradualmente la emancipación de la mujer. Lo que del des-conocimiento pasa ahora al re-conocimiento de sus derechos civiles y políticos; de esa manera, es la búsqueda de la paridad, en todos los aspectos del mundo de vida como ser humano y social. Donde el empoderamiento, sea un motor principal para su participación social (ONUMUJER, 2011, p.3).

Es alterno al surgimiento de ideales libertarios de la ilustración (Kant, 2000, p.249), en donde la presencia de lo masculino/femenino, unieron fuerzas para la visibilización de los derechos de ciudadanía en 1789; surgen voces ciudadanas colectivas, representándose las mismas mujeres; con la capacidad de generar acción y emitir un mensaje, en el cual ellas perciben la no inclusión reclamando los mismos derechos que tienen los varones en el campo político y profesional. De ese hecho un siglo después, empieza un proceso en el que una serie de países occidentales, lograran desde finales y principio del siglo XIX y XX respectivamente el derecho al voto; dentro de ellos encontramos a: Nueva Zelanda, 1893; Noruega, 1913; Inglaterra, Reino Unido y Alemania 1918 y otros países dentro del viejo continente, que lo lograron casi a la par del nuevo mundo; tenemos a España, 1930; Francia, 1944; Grecia y Japón, 1945 y Mónaco 1962. (Morin, 2011; Femenias 2007; De Beauvoir, 2009).

En América Latina, es apenas a finales de la década del treinta de ese mismo siglo (XX), donde *“la ultimidad de la primera vez”* se experimentó en el sufragio, encontrándose países como Ecuador, 1929; Uruguay y Brasil, 1932. En cambio en otros es hasta la década del cincuenta; Perú, 1955; Colombia 1954; Paraguay 1961. (CEPAL, 2011; ONUMUJER, 2012; Itatí, 2006). Lo que demuestra que son logros paulatinos; y que dependen en gran medida, de las políticas, generadas al interior de los estados.

Encontramos así, que el génesis de la formación de la voluntad política se encuentra en los procesos no institucionalizados, en las tramas asociativas multiformes que conforman la sociedad civil; que en el caso de la movilidad de las mujeres ha funcionado. Es en esa red de redes, donde se formulan las necesidades, se elaboran las propuestas políticas concretas y desde donde se controla la realización efectiva de los principios y reglas constitucionales (Habermas, 1999, p.17).

Así la mujer, ha sido una movilizadora social de su propia representación en el mundo; ya sea familiar, educativa, política y cultural. En ese sentido, estas efigies que se colocan de relieve a través de los murales y la música, van abriendo paso, a diferencia del análisis anterior; a nuevas comprensiones por ejemplo en los murales Afro-colores, Madre Naturaleza e Identidad Femenina, reflejan las potencias de la mujer Caribe contemporánea. Que busca su libertad desde lo cultural; al igual que la canción *Mi Mary*, que dentro de estos contextos Caribes, es una mujer de sus propias decisiones; que es extrovertida, que su risa y baile la hace sensual.

Finalmente, aunque esté en ocaso la tradición y se abra paso, a la mujer que determina así misma; en este entramado latinoamericano donde el desarrollo también pasa por el concepto cultural, es necesario establecer el contraste de estas visiones femeninas que se plasman en imágenes y canciones. Y que como investigadores, es necesario decodificar, para llevar a la comunidad académica, todos lo estereotipado que aún se encuentra la comprensión femenina; para también compartir con la sociedad en general que vive en medio de imagen y canciones, en ese sentido aun no comprende las cargas tradicionales, como a su vez, la apertura moderna de la autoasignación femenina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbgnano, N. y Aldo, V. (2010). *Historia de la pedagogía*. México: fondo de cultura económica.
- Aguilar, A. (2017). *Dialéctica de la imagen femenina en killart 2017*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=RJ3_GIFH4YA&t=21s. :Fecha de acceso: 02 jun. 2017
- Amorós, C. y Ana de M. (2007). “Teoría feminista: de la ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad”. *Top Printer Plus*, 2(2).
- Arroyo, A. (2018). *Canción- Mi Mary*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=fenBM95vjKA>
- Bourdieu, P. y Loïc, W. (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- CEPAL. (2011). *Paridad política en América Latina y el Caribe. Percepción y opiniones de los líderes de la región*. Santiago de Chile: Naciones Unidas.
- De Beauvoir, S. (2009). *El segundo sexo*. Buenos Aires. Tercera edición: De bolsillo.
- De Andreis, A. (2016). *Sociología desde el Caribe colombiano. Mirada de un sentipensante*. Barranquilla: Ediciones Universidad del Norte.
- Dewey, J. (2004). *Educación y democracia*. Madrid: Ediciones Morata.
- El Heraldo. (2018). *Arte contra la pared en la carrera 50*. Disponible en <https://www.elheraldo.co/entretenimiento/arte-contra-la-pared-en-la-carrera-50-335566> Fecha de acceso: 15 abr. 2014
- El Heraldo. (2017). *Barrio Abajo se convertirá en un museo a cielo abierto*. Disponible en <https://www.elheraldo.co/entretenimiento/barrio-abajo-se-convierte-en-un-museo-cielo-abierto-333503> Fecha de acceso: 15 abr. 2017
- EL Heraldo. (2018). *La gota fría, la piquería más larga del vallenato*. Disponible en: <https://www.elheraldo.co/entretenimiento/la-gota-fria-historia-de-la-piqueria-mas-larga-del-vallenato-479604>
- Fals, O. (1979). *Fundamentos de la cultura anfibia*. Disponible en <http://www.bdigital.unal.edu.co/1395/3/02CAPI01.pdf> Fecha de acceso: 16 abr. 2017
- Femenias, M. (2007). *El género del multiculturalismo*. Buenos Aires: Quilmes edt.
- Gil, N. (2002). *Mochuelos cantores de los montes de maría la alta. Adolfo pacheco y el compadre ramón*. Bogotá: Editora Guadalupe.

- Gil en Aguilar, A. (2018). *Apropiación cultural Caribe*. Baranquilla: Editorial Universidad Simón Bolívar.
- Habermas, J. (1999). *La inclusión del otro. Estudios de teoría política*. Buenos Aires: Paidós.
- Itatí, A (2006). *El acceso a mujeres en educación universitaria*. *Revista Argentina de Sociología* (volumen/edición): 11-16.
- Jodelet, D (1984). "En Psicología social, II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales" en Serge Moscovici (eds.), *Psicología social: pensamiento y vida social: psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Paidós Ibérica SA.
- Kant, I. (2000). *Filosofía de la historia*. México: Fondo de cultura económica.
- Lobosco, M. (2004). *Phronesis. Temas de filosofía*. España: Vicens Vives.
- Molano, A. (2001). *Desterrados*. Bogotá: De Bolsillo.
- Morin, E. (2011). *La vía. Para el futuro de la humanidad*. Barcelona: Paidós.
- Moscovici, S. (1984). *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Paidós Ibérica SA.
- ONU, Mujer. (2011). *El progreso de las mujeres en el mundo. En búsqueda de la justicia*. New York: Maskar Design.
- ONU. (2012). *Oficina del alto comisionado de las naciones unidas para los derechos humanos*. Disponible en: <http://www2.ohchr.org/spanish/law/cedaw.htm>
Fecha de acceso: 16 jun.2012.
- Pacheco, A. (2016). *Canción- Mercedes*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Wl7nkGQXo7Q>
- Pardinas, F. (1993). *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Piaget, J. (1926). *El nacimiento de la inteligencia en el niño*. Madrid: Revista de Pedagogía.
- Rojas, M. (2015). "América imaginaria". Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YIKu2bdyNPA> Fecha de acceso: 20 abr. 2018
- Sanchez, A. (2006). *Interculturalidad, feminismo y educación*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Silva, M. (2008). *El centurión de la noche. ¿Joe arroyo, la verdad cantada*. Barranquilla: La iguana ciega.

- Solano, J. y Larios, P. (2016). *Nosotros los del Caribe*. Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.
- Solano, J y Larios, P (2017). *Polifonía Caribe. Un concierto interdisciplinario*. Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.
- Solano, J. y Bassi, R. (2017). *Carnaval de Barranquilla. Patrimonio musical y danzario del Caribe colombiano*. Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.
- UNESCO. (2018). Colombia y la convención de 2003. Disponible en: <https://ich.unesco.org/es/estado/colombia-CO>
- Taylor, Ch. (1993). *El multiculturalismo y política del reconocimiento*. Mexico: Fondo de cultura economica.
- Thomas, F.(2002). ¿Entonces que quieren las mujeres?. *Psicología desde el Caribe*, 10, 106-117.
- Zemelman, H. (1992). *Los horizontes de la razón*. Barcelona : Anthropos Editorial del Hombre.

El reconocimiento de los recursos culturales, para las prácticas educativas a través de comunidades de aprendizaje

Carolina Cecilia De la Hoz Campo¹

David Pinedo Murgas²

El estudio que fundamenta este escrito indaga las prácticas educativas en la formación profesional, a través de un análisis del entorno para comprenderlas. De allí se derivó la formulación del problema:

¿Cuál es el sentido y el significado de una propuesta metodológica participativa, fundamentada en los argumentos teóricos de las comunidades de aprendizaje, para mejorar los procesos, acciones y niveles de aprendizaje de la práctica educativa (formación por proyectos) en la formación profesional?

1 Docente Universidad del Atlántico. Doctora en Ciencias de la Educación (RUDECOLOMBIA- Universidad de Caldas). Magíster en Educación (Universidad del Norte). Licenciada en Enseñanza de Tecnologías (Universidad del Atlántico). Tecnóloga Textil (Universidad Autónoma del Caribe). Miembro del grupo de investigación: Grupo de investigación en lectura, escritura pedagogía y desarrollo humano: INGLEX .Junior COLCIENCIAS 2017.

2 Docente Ocasional Universidad del Atlántico. Doctor en Ciencias de la Educación (RUDECOLOMBIA Universidad de Caldas). Magíster en Educación (Universidad del Norte). Especialista en Gerencia y Control de la Construcción (Universidad del Norte). Arquitecto Universidad Autónoma del Caribe. Grupo de Investigación *Enl@ce*.

En consecuencia se planteó el objetivo general consistente en el develamiento de los sentidos que le atribuyen los instructores de formación profesional (en el SENA) a sus prácticas educativas para comprenderlas. Teóricamente se realizó la fundamentación desde la teoría crítica, complementariamente y en consonancia con el interés de este artículo desde el constructivismo sociocultural (Vygotsky, 2001) y el constructivismo social (Gergen, 1985), (Harré 1986).

Este artículo se fundamenta en la investigación: Las prácticas educativas para la formación profesional, apoyadas en el desarrollo de comunidades de aprendizaje y mediados por la didáctica de proyectos. El título evidencia la finalidad hacia la elaboración de una propuesta metodológica orientada por los soportes teóricos de comunidades de aprendizaje (Coll, 1997) donde se aborda un concepto más amplio de educación que implica más bien aceptar la necesidad de un proceso de reflexión y debate que conduzca al establecimiento de un nuevo contrato social por la educación (Coll, 2001).

Este nuevo concepto de educación contempla no solo las funciones que hasta este momento viene ejerciendo la educación formal sino que indica la necesidad de un cambio radical en esta. Además las vivencias con entornos e instituciones de intervención comunitaria como la escuela de personas adultas de la vereda- San Martí, que demuestra que en educación es viable un enfoque igualitario para superar las desigualdades educativas y culturales (Aubert y otros, 2010); origen de las comunidades de aprendizaje. De allí se deriva la reflexión por asuntos importantes en el contexto educativo con relación a las dinámicas socio-culturales propias y particulares de la comunidad.

El interés se centra en responder a los retos educativos impuestos por las necesidades socioculturales que emergen de la evolución social y económica provocada por la globalización, los cuales demandan acciones

educativas encaminadas entre otras, al conocimiento y salvaguarda del patrimonio cultural.

Desde este horizonte de retos y necesidades, se abordó el objeto de estudio de esta investigación en una doble dimensión: La epistémica a partir del referente teórico socio-constructivista como perspectiva pedagógica, porque fundamenta propuestas de didácticas innovadoras, que reconocen la importancia del entorno social, y la cultura en el aprendizaje. Por otro lado una dimensión empírica constituida por la red de prácticas en el nivel de formación profesional.

Se complementa la fundamentación epistémica de la categoría de prácticas educativas desde la teoría crítica (Histórico-social) de Wulf (1997) en un esfuerzo investigativo por cimentar unas bases conceptuales que permitan incentivar prácticas formativas generadoras de auto-rreflexión de la práctica profesoral. Y la categoría teórica medular de la investigación la constituyó “comunidades de aprendizaje”, la cual soporta la propuesta metodológica del estudio. Las fuentes primarias consultadas fueron Vygotsky, Habermas, Freire, Coll, Flecha, Mercer entre otros. Estos autores piensan la educación como una respuesta al desafío presentado por las necesidades sociales y culturales.

El referente principal es el sujeto en su devenir, de lo cual surge la pregunta clave de todo proceso educativo: ¿Cómo estructurar el campo pedagógico para ayudar al sujeto que se educa a desarrollar su conciencia y a construir su identidad histórica?

A partir de esta inquietud se pretende promover la transformación de acciones educativas vigentes en la formación profesional hacia la conformación de comunidades de aprendizaje como didáctica en el proceso de enseñanza y de aprendizaje. Caracterizada tal como lo explican Jean Lave y Etienne Wenger (citado por Mercer, 2001) por la implicación de

todos los miembros que conforman un grupo de formación, que se unen en torno a unos objetivos comunes y que toman parte en alguna actividad conjunta, fortaleciendo el aprendizaje de su cultura, entendida esta como el conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida, socialmente adquiridos de los miembros de una sociedad, incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar que identifica a los miembros de una comunidad.

La formación desde el carácter histórico-social de la educación, requiere el análisis de la dinámica entre las estructuras socioculturales y el cumplimiento de su papel sobre la educación. Una teoría crítica de la educación permite fortalecer el aprendizaje en la medida que se aprovechan y fortalecen las tradiciones y costumbres que constituyen la cultura de una sociedad, para atribuirle sentido y significado a la práctica educativa. En consecuencia, surgen significados y prácticas heterogéneas que se debieron analizar y contrastar, y así proponer la articulación de un planteamiento didáctico de conjunto y que sirvan para utilizar las comunidades de aprendizaje como una propuesta de cambio en la educación.

El objetivo central de la investigación, no es solamente un análisis que muestre la dependencia de los campos frente a las estructuras macro-sociales, sino también el mejoramiento constructivo de las prácticas, mediante el reconocimiento de los aspectos culturales en los procesos educativos. Para alcanzar este objetivo, la teoría crítico-constructiva de la educación y la investigación a ella ligada se orientan hacia el nivel de acción de los prácticos (Wulf, 1997)

Existe multiplicidad de teorías que fundamentan las prácticas educativas con diversas posturas epistemológicas, y distintas comprensiones. Sin embargo algunas son obsoletas en la medida que no responden a los retos impuestos a la educación.

El interés de este escrito se centra en la preservación de los legados culturales, a través de la conformación de comunidades de aprendizaje y la presentación del aprendizaje dialógico, cuyas interacciones reconocen la inteligencia cultural, para fortalecer la identidad de los miembros de una sociedad y promover en ellos la salvaguarda de su patrimonio cultural.

Metodológicamente se estructuró en coherencia con el problema y con los objetivos de la investigación, desde el paradigma cualitativo, con un enfoque crítico social y una investigación participativa teniendo en cuenta que ha estado ligada tradicionalmente a la investigación sociológica.

Como aporte académico se plantea la comprensión de las prácticas educativas vigentes en la formación profesional, resultado de su análisis que sustenta los principios básicos que marcan la pauta de prácticas fundamentadas en teorías emergentes, para el fortalecimiento del aprendizaje, en contexto, implicando activamente a todos los miembros de un colectivo social, y considerando sus legados culturales y características particulares.

DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

Este artículo se sustenta en una investigación de doctorado interesada en comprender las prácticas educativas de formación profesional en el SENA. Caracterizadas por ser tradicionalistas, espontáneas, dificultando el desarrollo de la formación integral.

El punto de partida fue una reflexión sobre las acciones didácticas de la práctica educativa actual generando inquietudes alrededor de la importancia de apropiarse de teorías de aprendizaje y didácticas innovadoras y efectivas.

Se estableció la necesidad de transformar los procesos pedagógicos, tales como la implementación de didácticas colaborativas, el estímulo hacia el desarrollo de una actitud crítica a través de la auto-construcción del conocimiento y la autorregulación del aprendizaje, impulsar la transformación de la cultura institucional hacia la conformación de comunidades de aprendizaje sustentadas en la teoría constructivista, (Coll, 2001) como acciones que promueven la práctica socioculturales de la educación, basadas en las comunidades de indagación dialógica (Wells, 2001) y en el principio de aprendizaje dialógico: inteligencia cultural (Aubert y otros, 2010).

Desde la década del 60 del siglo XX, Canonge y Ducel (1992) identificaron obstáculos que generarían el desarrollo tecnológico en los procesos educativos concretamente en formación profesional. Se refirieron a unos tipos de obstáculos colectivos y otros individuales, en la implementación de las didácticas innovadoras. Por ejemplo en los colectivos están los paradigmas mentales, las actitudes, las tradiciones, los prejuicios y la falta de idoneidad. En el plano individual la resistencia al cambio, la ignorancia, la resignación, el sentimiento de impotencia, el conservadurismo técnico y la incapacidad.

Identificar estas fragilidades entre los miembros de la comunidad educativa tales como (directivos, instructores, aprendices, padres de familia) orientan la reflexión crítica que llevó a la pregunta investigativa.

Esta se cuestiona por los sentidos y significados de los docentes del nivel de formación profesional en relación con las prácticas educativas vigentes, que al ser develados abran una nueva comprensión que fundamente y permita configurar una propuesta metodológica participativa, desde los argumentos teóricos de la perspectiva crítica y de las comunidades de aprendizaje para atribuir pertinencia al desempeño profesoral, aprovechando los recursos culturales de los conglomerados

sociales para fortalecer la formación e incidir en la transformación de los procesos, acciones y niveles de aprendizaje de la práctica educativa en la formación profesional.

El desarrollo del planteamiento del problema de investigación surgió por el interés de profundizar en las teorías del aprendizaje emergente de comunidades de aprendizaje y de prácticas educativas desde el enfoque socio-constructivista para confrontarlas con las prácticas educativas vigentes de la formación profesional, en donde a partir de su comprensión, se diseñe una propuesta fundamentada en teorías emergentes, que permitan transformar las acciones formativas. En consecuencia la formulación del problema se determinó así:

¿Cuáles son los sentidos y significados de los instructores del SENA en relación con las prácticas educativas vigentes, que al ser develados permitirán abrir una nueva comprensión para configurar una propuesta metodológica participativa, fundamentada en los argumentos teóricos de las comunidades de aprendizaje; para incidir en la transformación de los procesos, acciones y niveles de aprendizaje de la práctica educativa (formación por proyectos) en la formación profesional basada en competencias?

OBJETIVO GENERAL

Develar los sentidos y significados de los instructores del SENA en relación con las prácticas educativas vigentes para abrir una nueva comprensión que permitan configurar una propuesta metodológica participativa, fundamentada en los argumentos teóricos de las comunidades de aprendizaje; e incidir en la transformación de los procesos, acciones y niveles de aprendizaje de la práctica educativa (formación por proyectos) en la formación profesional basada en competencias.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Configurar la hoja de ruta del proceso investigativo en términos de la delimitación del problema, sus intencionalidades y diseño metodológico, a partir de la toma de conciencia, por parte del grupo participante, de las problemáticas asociadas a sus prácticas educativas y las necesidades de orientación teórica en el marco de la formación profesional en el SENA.
2. Confrontar el análisis de las prácticas educativas vigentes de los instructores del Sena desde los lineamientos conceptuales, metodológicos y técnicos de la formación profesional con los postulados emergentes de comunidades de aprendizaje desde el enfoque socio-constructivista y la didáctica de proyectos, en el marco de las teorías dialógicas, sus principios de aprendizaje (inteligencia cultural) y las teorías críticas del aprendizaje.
3. Diseñar de manera participativa e interactiva, con los instructores del SENA, una alternativa de actuación configurada en una propuesta metodológica, a partir de la comprensión de sus prácticas educativas,
4. Valorar las incidencias de la propuesta metodológica participativa en la transformación de los procesos, acciones y niveles de aprendizaje de la práctica educativa (formación por proyectos) de los instructores del SENA en la formación profesional basada en competencias.

JUSTIFICACIÓN

La descripción realizada en el apartado del problema de investigación, evidencia la necesidad de replantear las prácticas educativas en la formación profesional. Así mismo la fundamentación epistemo-

lógica que orientan la práctica empírica. Es inminente responder a los requerimientos sociales y laborales a través de didácticas innovadoras que reconozcan la importancia del aprovechamiento de los recursos culturales en el aprendizaje.

Es así que se ha dispuesto una propuesta didáctica a través de la configuración de comunidades de aprendizaje como mediación pedagógica, para adelantar procesos formativos que respondan a las demandas de la sociedad actual. En éste sentido Wenger (2001), considera que conocer requiere una participación activa en comunidades sociales.

Además para fortalecer las debilidades didácticas de los docentes en la formación profesional, se carece de procesos de reflexión rigurosos sobre las prácticas que lleven a pensarse en relación a los demás, para transformarse y transformar. Es esta necesidad la que promueve la indagación epistemológica desde las teorías pedagógicas emergentes, estimulando la actitud crítica mediante la autoconstrucción del conocimiento, y el autoaprendizaje, para generar un cambio en la cultura institucional hacia la conformación de comunidades de aprendizaje, planteadas desde la teoría constructivista, como la coimplicación de la teoría y las prácticas socioculturales mediante las comunidades de indagación dialógica (Wells, 2001), allí se estimula la participación de todos los miembros, el reconocimiento de las particularidades individuales (experiencia, cultura, etc.) a través de dinámicas colaborativas.

Es evidente el desafío de hacer una propuesta pedagógica que sirva de ruta metodológica para fortalecer el aprendizaje a través del reconocimiento de recursos socio-culturales en la formación profesional.

METODOLOGÍA

Metodológicamente, el estudio se diseñó a partir de la naturaleza del objeto epistémico y empírico de la investigación (Sandoval, 1996), desde

un paradigma crítico-social, con un interés transformador. Para cambiar la falsa comprensión en una conciencia más informada. (Giroux, 1990).

Es un enfoque que se centra en el cambio, a partir de la comprensión de la situación existente, estimulando a la transformación de esta. El diseño fue participativo, que trascendió lo meramente descriptivo de la situación contextual hacia la construcción conjunta de conocimientos con los participantes, para concretar las dinámicas en función de mejorar la realidad social.

Se seleccionó una perspectiva metodología cualitativa, cuyo interés central fue en la experiencia humana (Buendía y otros 1998); para comprender los fenómenos suscitados en el contexto de la Formación Profesional Integral (FPI), en el marco de las ciencias sociales y de las interacciones interpersonales. Analizar, problematizar y evaluar los datos descriptivos (palabras, comportamientos observables de las personas), evidenció un interés sobre todo por el sentido de un fenómeno en su entorno (Van Maanen citado por Deslauriers 2005).

La investigación participativa se conjugó con el enfoque fenomenológico hermenéutico. Orientados por el enfoque fenomenológico Husserl (1984), se describió la experiencia tal y como es vivida y la hermenéutica fenomenológica (es central en autores como Gadamer y Heidegger quienes reinterpretaban la fenomenología por fenomenología hermenéutica o interpretativa) es el enfoque epistemológico que se conjugó con la investigación participativa que nutrió la metodología en esta investigación con un interés comprensivo.

MARCO TEÓRICO

En este panorama de retos y requerimientos para la educación se fundamentó la investigación desde una doble dimensión: epistémica y empírica.

La primera se presenta desde una elaboración conceptual derivada del análisis de teorías generales, que impactan las prácticas educativas vigentes. En este sentido, se adoptó la teoría socio-constructivista como perspectiva de aprendizaje, porque fundamenta propuestas educativas innovadoras, responde a los retos actuales de la educación específicamente reconociendo la importancia del entorno social y cultural en el aprendizaje.

La segunda es la dimensión empírica constituida por la red de prácticas de formación profesional.

Para avanzar en la comprensión de la categoría Prácticas Educativas, se rastreó un soporte teórico desde la psicología cognitiva soporte conceptual de teorías pedagógicas.

La comprensión de las prácticas y los procesos pedagógicos requiere atender aspectos sociales e institucionales (Calfee, 1992). Esta postura teórica de la psicología se complejiza con la perspectiva pedagógica constructivista pues sus principios son los que fundamentan los planteamientos teóricos y propuestas de actuación en el campo educativo en la actualidad.

La psicología de la educación se enriquece de los enfoques psicológicos cognitivos a partir de la década de los años sesenta.

La psicología y la educación han estado permeadas de la idea constructivista, pero desconociendo que hay varias versiones que coexisten entre sí. Hay tres clases de planteamientos (véase por ejemplo, Prawat y Robert (1994); Coob y Yackel (1996); Marshall (1996); Shuell (1996); Nuthall (1997); Prawat (1996). Estas versiones son las siguientes: el constructivismo cognitivo, el construccionismo sociocultural (Vygotsky, 2001) y

el constructivismo vinculado al construccionismo social (Gergen, 1985) (Harré, 1986).

Estas tres versiones del constructivismo... Difieren entre sí en algunos supuestos básicos respecto a la naturaleza individual o social de la construcción de conocimiento y, en consecuencia, respecto a su explicación de los cambios que se producen en los alumnos como resultado de la enseñanza. (Col, 2001, p.160)

Primero está la visión constructivista cognitiva que explicita el procedimiento de aprendizaje, como una actividad generada en la estructura cognitiva, en donde al entrar en contacto la nueva información con las representaciones mentales existentes, puede dar lugar a una revisión y modificación de estas o a la construcción de otras nuevas mediante la reorganización interna de las representaciones ya existentes. Esta visión del aprendizaje subyace en los lineamientos pedagógicos de la formación por competencias laborales del SENA, al establecer que el aprendizaje significativo debe animar la formación profesional.

Otra visión es la del construccionismo social. Es evidente las diversas posibilidades de procesamiento cognitivo, en el aprendizaje. Uno es individual y el otro es social. De allí se derivan distintas posturas que señalan lo siguiente:

...si incorporamos la perspectiva sociocultural y lingüística al modelo constructivista cognitivo de los procesos mentales, es posible ver cómo el lenguaje y los procesos sociales de aula constituyen las vías a través de las cuales los alumnos adquieren y retienen el conocimiento. (Nuthall, 1997, p.758)

Es una mirada de apropiación del conocimiento donde el sujeto que aprende hace su aporte y el otro componente lo constituyen las relaciones sociales que se suscitan entre los miembros de un grupo

social determinado, en una clase o en una comunidad. Comprender los procesos de construcción de conocimientos, requiere considerar las representaciones mentales y las relaciones sociales, que se tejen en grupos culturalmente organizados.

Esta propuesta por incorporar el constructivismo sociocultural y lingüístico al modelo constructivista cognitivo se encuentra en los trabajos realizados por Coob y sus colaboradores en el ámbito de la enseñanza y del aprendizaje de las matemáticas.

Para estos autores, el punto de contacto entre el constructivismo cognitivo, el constructivismo de orientación sociocultural y su propio planteamiento viene dado por la importancia que tiene en los tres casos la actividad como concepto nuclear de la explicación del aprendizaje, mientras que las diferencias residen en la manera como se caracteriza y se estudia la actividad (Coob & Yackel, Cognition and Technology Group at Vanderbilt. Looking at technology in context: a *framework* for understanding technology and education, 1996) (Coob & Bowers, 1999)

El constructivismo cognitivo explica la actividad del aprendizaje de las ciencias exactas como las matemáticas como un proceso psicológico individual.

Pero el constructivismo sociocultural comprende e interpreta la dinámica del aprendizaje como una actividad que se propicia en las prácticas socioculturales en entornos y comunidades de práctica distintas al aula. Por lo tanto sin desconocer el interés del enfoque sociocultural por las prácticas educativas que se ubican en contextos distintos al aula (la escuela, el sistema educativo, la importancia social del conocimiento), proponen un enfoque que identifican como una variante del constructivismo social que es el resultado de la coordinación de dos perspectivas teóricas diferentes:

Una perspectiva social, consistente en una visión interaccionista de los procesos colectivos y compartidos que tienen lugar en el aula y una perspectiva psicológica, consistente en una visión constructivista psicológica o [constructivista cognitiva, en la terminología utilizada anteriormente] de la actividad individual de los alumnos o del profesor mientras participan en esos procesos compartidos y contribuyen a su desarrollo” (Coll, 2001, p.164).

Este artículo se fundamenta en la postura teórica que co-implica el procesamiento individual de la información con el interaccionismo colectivo de los miembros de un grupo en formación. Así mismo se incluyen concepciones dialógicas del aprendizaje, cuyo propósito es fortalecer las prácticas docentes, que son las que requiere la sociedad actual, incluyendo los recursos sociales y culturales del entorno en la formación. El aprendizaje dialógico se suscita en diálogos igualitarios donde se reconoce la inteligencia cultural de todos los miembros que conforman un grupo de aprendizaje, con el objetivo de aprovechar sus conocimientos previos y propiciar una apropiación de conocimiento con sentido individual y colectivo.

Es una fundamentación del aprendizaje que no separa vida y conocimiento, lo cual es muy importante porque esas dimensiones no están separadas en ningún participante vinculado a un grupo de formación.

Este artículo pretende ilustrar cómo teorías de aprendizaje dialógico, co-implican la teoría con la vida cotidiana y los recursos culturales de todos los agentes educativos. Son una alternativa de prácticas educativas que mejoran los niveles de aprendizaje y simultáneamente su identidad cultural.

Uno de los principios de aprendizaje dialógico es la Inteligencia cultural. Está constituida por el conjunto de saberes sociales, culturales y habilidades comunicativas (Aubert y otros, 2010).

La conceptualización tradicional de inteligencia en la comunidad está asociada a conocimientos y habilidades fruto de la escolarización. Sin embargo existen un buen número de personas que disponen de saberes culturales que son invaluable en la formación profesional, pues está orientada a formar para el trabajo y el mundo de la vida.

Vygotsky (1996), criticaba los test de inteligencia debido a que miden lo que un individuo puede hacer por sí solo, pero no lo que alcanzaría a realizar en colaboración con otros.

En las actuales sociedades dialógicas, instrumentos que informan de lo que uno o una es capaz de hacer individualmente no son los más necesarios. Por ejemplo en el ámbito laboral, cada vez más se buscan personas que sean capaces de colaborar con otras para resolver problemas, y en muchas empresas el trabajo se organiza por equipos. (Aubert y otros, 2010 p.178).

El anterior párrafo evidencia la necesidad de reconocer las habilidades de los grupos sociales para solucionar problemas y desenvolverse en el contexto laboral y social. También a identificar y seleccionar las potencialidades y artefactos culturales para alcanzar ese fin.

Concretamente es una la concepción constructivista de la pedagogía escolar, que incorpora los planteamientos socioculturales y lingüísticos a los procesos de aprendizaje señalados por el constructivismo cognitivo. Así, la construcción del conocimiento individual se co-implica con la construcción colectiva de conocimientos que se produce en la interacción entre profesores y alumnos en al aula y fuera de esta.

Una voluntad de integrar aportes de teorías de origen constructivista del desarrollo del aprendizaje que intentan reinterpretarse teniendo en consideración la naturaleza social y socializadora de la educación y las características de las prácticas educativas escolares. La descripción de esta visión de la educación es una perspectiva teórica fundamental para cimentar las prácticas educativas en la formación profesional porque el propósito de esta es articular la teoría y la práctica en un binomio bien engranado. De esta manera, la formación tiene una etapa lectiva y una productiva. Así mismo, se encuentran los objetivos de la formación profesional del SENA que se orientan al desarrollo de competencias laborales para un apropiado desarrollo social y laboral.

Teniendo en cuenta que hay varias versiones del constructivismo, cabe resaltar la importancia que se le asigna a la visión del constructivismo social que le concede una especial importancia a las relaciones sociales en la práctica educativa O'Connor (1998) citado por Coll (2001, p.165) propone “construir un marco teórico unificado capaz de adaptarse a las necesidades de la educación y de proporcionar una herramienta poderosa y útil para analizar y guiar la práctica educativa”. Esta propuesta educativa tiene su punto de partida en prácticas educativas concretas y se preocupa por los problemas educativos y de los profesionales de la educación, cuyos objetivos de formación se centran en integrar aportes relacionados con diversos aspectos relevantes que participan en el proceso pedagógico. Ofrecer a los profesionales de la educación conocimientos psicológicos para que los potencien en sus prácticas educativas; disponer de un marco de referencia para orientar el quehacer educativo en aspectos tales como la planificación de la enseñanza y el análisis de las prácticas educativas concretas; y establecer prioridades para la investigación de fenómenos y procesos educativos.

Tal como se indicó anteriormente, otra característica de la visión constructivista en la educación son las relaciones bidireccionales (entre

el conocimiento psicológico y la teoría y la práctica educativa), con lo cual se abandona la jerarquía epistemológica entre conocimiento, teoría y práctica, característicos de la psicología aplicada en educación. Estas relaciones están mediadas por la naturaleza y las funciones de la educación escolar y las características propias y específicas de la educación escolar.

Las teorías constructivistas del desarrollo, del aprendizaje y de otros procesos psicológicos son interpeladas a partir de la problemática y de las características propias y específicas de la educación escolar, exactamente de la misma manera que son interpeladas e interrogadas otras disciplinas educativas y la misma práctica". (Coll, 2001, p.168).

Esta acción suscita reflexión y comprensión sobre la naturaleza y la función de la educación escolar, sobre su rol socializador y sobre las características que diferencian las prácticas educativas escolares de otros tipos de prácticas educativas. Estos referentes permiten avanzar hacia una visión constructivista que deja de ser una transposición teórica al ámbito educativo.

Respecto a los referentes teóricos de la concepción constructivista, hay cuatro teorías que se encuentran en la base de los principios explicativos que estudian los cambios en las personas que participan en actividades educativas. Estas son: La teoría genética del desarrollo intelectual, la teoría de la asimilación, las teorías del procesamiento de la información y la teoría sociocultural del desarrollo y del aprendizaje. Estos referentes teóricos han señalado aplicaciones claves para la educación escolar. Por ejemplo:

Referencias a la relación entre la capacidad de aprendizaje y el nivel de desarrollo cognitivo, a la importancia del conflicto cognitivo y socio-cognitivo como factor de progreso intelectual,

al significado de los errores en el proceso de aprendizaje, a la actividad autoestructurante de los alumnos y alumnas, a la conveniencia de crear o provocar mediante la enseñanza desfases o desajustes óptimos entre la competencia cognitiva y las exigencias del contenido del aprendizaje, el concepto de aprendizaje significativo”. (Coll, 2001, p.171)

Al hacer un ejercicio que relacione la teoría con la experiencia, se observa que las teorías descritas como principios explicativos de la concepción constructivista son fuente epistemológica para cualificar las prácticas formativas vigentes en SENA, debido a la pertinencia con respecto a los objetivos formativos planteados institucionalmente. Por ejemplo, la teoría genética se caracteriza por la actividad mental constructiva entre la enseñanza y el aprendizaje lo que constituye un propósito de la didáctica establecida por el SENA. Así mismo la teoría de la asimilación que centra su propuesta en el desarrollo del aprendizaje significativo el cual subyace en el “Modelo Pedagógico Institucional” que proporciona los lineamientos pedagógicos para hacer la formación profesional integral. También la teoría sociocultural del desarrollo y del aprendizaje es la teoría que por excelencia aporta principios que fundamentan este estudio en función de las prácticas educativas en el SENA porque sus principios proponen prácticas en las que el lenguaje es el instrumento de comunicación, de representación y de regulación en los procesos pedagógicos. Así mismo, considera clave el nivel de desarrollo real y potencial en la Zona de Desarrollo Próximo –ZDP–, concepto desarrollado por Vygotsky que explica el proceso de aprendizaje en la lógica de la interacción social y la actividad conjunta. Estas características fundamentan esta investigación con una propuesta, respecto a las prácticas innovadoras de conformación de comunidades de aprendizaje, para responder al reto actual de la educación.

Las teorías constructivistas del desarrollo y del aprendizaje comparten una visión del psiquismo humano sin desconocer las diferencias que tienen entre sí. Pero es preciso, además de explicar las características y principios de la visión constructivista de las prácticas educativas, presentar las ideas fuera de la concepción constructivista: la integración jerárquica de los principios que le otorga coherencia interna, le permite ser orientadora de la práctica educativa y sirve de plataforma para la investigación teórica. Esta estructura jerárquica le permite superar el eclecticismo de otros enfoques constructivistas y muestra cómo se produce la interactividad entre los principios de la concepción pedagógica constructivista.

Este discurso es recurso epistemológico para sustentar la practicas en el contexto de este estudio porque permite explicar la estructura jerárquica de los principios constructivistas y orienta de manera fundamentada las prácticas educativas, en contraste con el “Modelo Pedagógico Institucional” que concibe las prácticas de formación profesional en el SENA de tal forma que se “conjugan eclécticamente las mejores alternativas que ofrece el repertorio histórico pedagógico sin desmedro de ninguna” (SENA, 2012, p.114); lo cual vuelve confusa la orientación didáctica de la formación profesional en la institución.

CONCLUSIONES

En coherencia con los objetivos y la formulación del problema de la investigación que sustenta este artículo se llegó a las siguientes reflexiones.

En el primer objetivo específico que se enfocó en la descripción de la metodología participativa, pues se partió de la autorreflexión docente sobre su práctica, sus problemáticas asociadas a esta y sus necesidades de fortalecimiento teórico en el marco de la formación profesional.

Con relación a eso se hizo un rastreo epistemológico profundo acerca de las comunidades de aprendizaje, desde la teoría crítica (Wulf, 1997) y las teorías constructivistas con sus versiones. Estas son las siguientes: el constructivismo cognitivo, el construccionismo sociocultural (Vygotsky, 2001) y el constructivismo vinculado al construccionismo social (Gergen, 1985) (Harré, 1986).

El segundo objetivo específico se enfocó en analizar las prácticas educativas vigentes a la luz de teorías educativas emergentes como son las comunidades de aprendizaje (fundamentadas en enfoques innovadores) evidenció necesidades y retos impuestos a la educación para superar los agotamientos pedagógicos y didácticos tradicionalistas en la formación profesional del SENA.

Estos enfoques y metodologías se han expresado en los argumentos propuestos por los enfoques constructivistas, así como la didáctica de proyectos y por las teorías dialógicas y críticas del aprendizaje que permiten abrir paso a la crítica de las prácticas educativas, lo que genera espacios de discusión y discurso del conocimiento como práctica social para comprender la realidad, atribuyéndole sentido, pertinencia estimulando la participación de todos los miembros, el reconocimiento de las particularidades individuales (experiencia, cultura, etc.) a través de dinámicas colaborativas.

El tercer objetivo específico se centró en evaluar desde la teoría de comunidades de aprendizaje las prácticas educativas que están predominando en la actualidad y revisar las necesidades de reorientación teórica desde los fundamentos de comunidades de aprendizaje.

De esa evaluación se derivó una valoración crítica de las bases conceptuales establecidas, constituyéndose en punto de partida para establecer criterios y bases de nuevas prácticas educativas. Así como procesos de

análisis de diversas tendencias teóricas que incursionan en la transición actual del conocimiento y la lectura comprensiva de las prácticas educativas vigentes en la formación profesional. Mediante la revisión del Modelo pedagógico institucional (MPI), el marco conceptual y pedagógico de la formación por proyectos (FPP) y la sistematización de la experiencia docente, con la intención de renovar las prácticas educativas.

Mediante la investigación realizada se propone el mejoramiento de la calidad de las acciones y procesos pedagógicos con el soporte de una propuesta conceptual y metodológica de la formación profesional. Se trata de un ejercicio reconstructivo porque surgió de las experiencias educativas, de las indagaciones teóricas y de la formulación de operaciones para innovar las prácticas educativas.

Configurar la hoja de ruta del proceso investigativo en términos de la delimitación del problema sus intencionalidades y diseño metodológico, a partir de la toma de conciencia, por parte del grupo participante, de las problemáticas asociadas a sus prácticas educativas y las necesidades de orientación teórica en el marco de la formación profesional en el SENA.

Un aporte concreto es la propuesta metodológica de comunidades de aprendizaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aubert, A., Flecha, A., García, C., Flecha, R., y Racionero, S. (2010). *Aprendizaje dialógico en la sociedad de la información*. Barcelona: Hipatia.
- Buendía, L., Colás, P., y Hernández, F. (1998). *Métodos de Investigación en psico-pedagogía*. Madrid: McGraw-Hill.
- Calfee, R. (1992). Refining educational psychology: The case of the missing links. *Educational Psychologist*.
- Canonge, F., y Ducel, R. (1992). *La educación técnica*. Barcelona: Paidós.
- Coll, C. (1997). *¿Qué es el constructivismo?* Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata.

- Coll, C. (2001). Constructivismo y educación: la concepción constructivista de la enseñanza y el aprendizaje. En C. P. Coll, *Desarrollo psicológico y educación. Psicología de la educación escolar*. Madrid: Alianza.
- Coob, P., & Bowers, J. (1999). Cognitive and situated perspectives in theory and practice. *Educational Researcher*, 28.
- Coob, P., & Yackel, E. (1996). Cognition and Technology Group at Vanderbilt. Looking at technology in context: a *framework* for understanding technology and education. En D. B. (Eds.), *Handbook of Educational Psychology*. New York: Simon & Schuster MacMillan.
- Deslauriers, J. (2005). *Investigación cualitativa guía práctica*. Pereira: Papiro.
- Gergen, K. (1985). The social constructionism movement in modern psychology. *American Psychologist*, 40.
- Giroux, H. A. (1990). *Los profesores como intelectuales*. Barcelona: Paidós.
- Harré, R. (1986). The step to social constructionism. En M. R. (Eds.), *Children of social worlds: development in a social context*. Cambridge: Harvard University Press.
- Husserl, E. (1984). *Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. México DF: Folios.
- Marshall, H. (1996). Implications of differentiating and understanding constructivism approaches. *Educational Psychologist*, 31.
- Mercer, N. (2001). *Palabras y mentes. Cómo usamos el lenguaje para pensar juntos*. Barcelona: Paidós.
- Nuthall, G. (1997). Understanding student thinking and learning in the classroom. En T. L. B. J. Biddle, *International Handbook of Teachers and Teaching*. New York: Dordrecht Kluwer.
- Prawat, R. (1996). Constructivisms, modern and postmodern. *Educational Psychologist*, 31.
- Prawat, R., & Robert, E. (1994). Philosophical Perspectives on Constructivism Views of Learning. *Educational Psychologist*, 29.
- Sandoval, C. (1996). *Investigación Cualitativa*. Bogotá D.C.: ICFES.
- SENA. (2012). *Modelo Pedagógico Institucional del SENA*. Bogotá: Servicio Nacional de Aprendizaje - SENA.
- Shuell, T. (1996). Teaching and learning in a classroom context. En C. B. D., *Handbook of Educational Psychology*. New York: Simon & Schuster MacMillan.

- Vygotsky, L. (1996). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Crítica.
- Vygotsky, L. (2001). *Obras escogidas, Pensamiento y lenguaje*. Madrid: Machado libros.
- Wells, G. (2001). *Indagación dialógica. Hacia una teoría y una práctica socioculturales de la educación*. Barcelona: Paidós.
- Wenger, E. (2001). *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona: Paidós.
- Wulf, C. (1997). *Introducción a la Ciencia de la Educación Entre teoría y práctica*. Medellín: Universidad de Antioquia ASONEN.