

LICENCIATURA EN ARTES VISUALES.

FACULTAD DE BELLAS ARTES.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.

2023

Trabajo de grado:

SUFRIR CANTANDO; INTERPRETACIONES DE MITO Y MUERTE EN LA CUMBIA

Autora:

Daniela Martínez Acevedo

Línea de investigación:

Creación, cuerpo y territorio

Tabla de contenido

1. Introducción
 - 1.1. Objetivo general y objetivos específicos
2. Justificación
3. Metodología
4. Marco teórico
 - 4.1. La cumbia y la tradición oral
 - 4.2. La visión mítica de la muerte
 - 4.3. Tradición como multiplicidad de lenguajes
 - 4.4. Imagen e interpretación
5. La cumbia, esa cosa mítica (ensayo ilustrado)
6. Sufrir cantando (ensayo audiovisual)
7. Ahí viene sonando (ensayo ilustrado)
8. La miseria humana (ensayo ilustrado y cómic)
9. Ritual colectivo de memoria (escritura expandida/ ritual)
10. Conclusiones
11. Lista de imágenes
12. Referencias bibliográficas

RESUMEN

Esta investigación aborda ejemplos de la tradición oral, musical y literaria del Caribe colombiano en torno a la muerte, tomando como eje de análisis versos de canciones de cumbia (La miseria humana de Lizandro Meza principalmente), algunos apartados de Gabriel García Márquez y Manuel Zapata Olivella. Interpretando en este corpus su carácter mítico en cuanto a su contenido, a sus formas de traspaso histórico, a su proceso creativo y su contexto ritual. Esta interpretación es de carácter formal mediante el análisis semiótico y de manera poética, mediante la transcripción del lenguaje oral/escrito al lenguaje gráfico en ejercicios de escritura expandida, constituyendo la imagen como una lectura en una serie de ensayos (ilustrados, audiovisuales o rituales).

PALABRAS CLAVES

Cumbia Mito Muerte Interpretación Cocreación

1. INTRODUCCIÓN

En diferentes lenguajes del caribe colombiano es posible ver un conjunto de relatos sobre la muerte, que dan cuenta de cómo se construyen los mitos tradicionales de estos lugares y de cómo dichos mitos se componen de diferentes símbolos y manifestaciones. Este trabajo de grado nace particularmente desde la revisión de canciones de cumbia y una serie de apartados de Gabriel García Márquez y Manuel Zapata Olivella, ya que de esta fuentes es posible extraer símbolos presentes en la tradición caribe colombiana desde la oralidad y que son recurrentes en otros lenguajes.

Se eligió la lectura a nivel semiótico ya que este permite el análisis de estos símbolos desde la construcción de significado y a su vez cómo estos elementos se convierten en mito. Es necesario entender que la perspectiva de los autores citados al respecto (Magariños, Eco) dan cuenta de la necesidad de entender la semiótica más allá del símbolo lingüístico, pues desde sus perspectivas, la interpretación semiótica se expande al análisis de los fenómenos sociales y tradiciones, que dependiendo de donde

emerjan, cambiarán su significado, creando universos de sentido. Y tomando como autor análogo a Erwin Panosfky con su método iconográfico, que se preocupa por el sentido, desde la imagen.

Por otra parte, la creación poética que se propone desde la definición de H. S. Jauss, que habla de la posibilidad de pasar de la contemplación a la poiesis, en un proceso que denomina co-creación, haciendo una interpretación, en este caso, pasando de un lenguaje a otro.

Es decir, que el proceso creativo a través de los lenguajes elegidos (escritura expandida: texto, imagen, audiovisual) se convierte en una forma de interpretar los datos de forma teórico-práctica. Esta experimentación se plantea desde una serie de ensayos, en donde la interpretación de textos, imágenes y canciones de cumbia, consolidan nuevos espacios de creación y enunciación desde la escritura expandida, como forma de entender orgánicamente esta multiplicidad de manifestaciones.

En un principio, este trabajo surge de la escucha de una serie de canciones de cumbia y un interés por desentrañar los símbolos que en ella se enmarcan, principalmente por la mención reiterada al misterio de la muerte. Ahora bien, en este proceso pude notar que la cumbia no se trata únicamente de un género musical, sino que abarca un conjunto de manifestaciones asociadas a ella (por ejemplo, la tradición oral y su relación con la literatura). En esta búsqueda, una de las primeras interrogantes que surge es de qué manera puede interpretarse este universo y cómo construir conocimiento desde allí.

En este sentido, la elección de la semiótica como un horizonte metodológico para el análisis de las piezas musicales, imágenes, narraciones orales y escritas, se da en tanto la semiótica tiene la capacidad de desentrañar los símbolos más allá de las representaciones de texto. Es decir, es posible concebir los fenómenos sociales como símbolos susceptibles de ser leídos e interpretados. Así pues, otra interrogante que ha surgido al plantear la pregunta de investigación es qué categorías o universos de sentido pueden aparecer para el posterior proceso creativo.

En este sentido, el proceso de creación que se propone desde el método poético, resulta ser una suerte de contrapunteo a la multiplicidad de fuentes consultadas para su interpretación. Es decir, que mientras el análisis semiótico toma una multiplicidad de

datos en lenguajes diferentes (desde la oralidad, hasta la literatura, la música, el texto o imagen); la creación poética resulta en ensayos de escritura expandida que se reflejan, igualmente, en múltiples lenguajes. Teniendo en cuenta esta serie de dudas, herramientas metodológicas y teóricas surge la pregunta:

¿Cómo interpretar semiótica y poéticamente la muerte en la tradición oral y musical del caribe colombiano mediante la escritura expandida?

Esta inquietud comenzó mucho antes que este proyecto, al escuchar *la miseria humana* en un viaje a la Guajira, quedé maravillada con la letra de la canción, por cómo un ritmo aparentemente festivo, podía estar tan cargado de una atmósfera tan lúgubre, y cómo la historia pasaba de la anécdota a lo extraordinario, cuando el cantante se encuentra a una vieja amante muerta y esta, cual oráculo, le vaticina su propia muerte. Y así, en un laboratorio de creación, comencé la ilustración de *La miseria humana*, que en formato de cómic o narración gráfica, compone parte de un capítulo más adelante. Este interés siguió creciendo en mí al ver también la historia que se escondía tras la canción, y encontrar más canciones y películas que también mostraban esa relación de las personas con la muerte y en general con diversos aspectos míticos en la tradición.

Ya entrada en la fase de la formulación del proyecto, lo primero fue indagar sobre más ejemplos de la tradición que se relacionaran con la muerte, para esto principalmente me apoyé en películas y documentales para ir observando un poco cómo se iban armando esos imaginarios, y pensando también en cómo mi propuesta gráfica podría responder a estos interrogantes.

La metodología semiótica es de vital importancia pues permite entender estos hallazgos de la cumbia y tradición como problemas del lenguaje, enfocándome en el significado de estos símbolos tradicionales y armando universos de sentido comunes entre diferentes manifestaciones. Por otro lado, el método poético me permitía organizar estas interpretaciones no sólo de manera formal, sino completar orgánicamente la lectura que hacía de la tradición.

La categorización se hizo inductivamente, pues a partir de los hallazgos y los referentes, encontré esos puntos comunes y a partir de estos encontré los conceptos más adecuados a saber: mito - ritual y tradición y la escritura expandida como mi propuesta creativa.

Así entonces fue como a través del tamiz de las categorías de investigación, clasifique en 5 capítulos estos hallazgos, por unidades temáticas y estéticas, siendo estos todos ensayos desde la escritura expandida, desde donde paso por el ensayo clásico, el ensayo audiovisual, ensayo ilustrado, narración gráfica y escritura ritual.

Esta investigación fue un encuentro con lo extraordinario, con la visión mítica del mundo, un dejarse maravillado por los misterios del mundo y de la cumbia.

1.1. Objetivo general y objetivos específicos

Objetivo general:

Interpretar de forma semiótica y poética las relaciones entre mito y muerte presentes en la cumbia mediante la escritura expandida.

Objetivos específicos:

- Definir desde aspectos históricos, teóricos y formales de la cumbia y la tradición oral en el Caribe colombiano, para así comprender su relevancia como fenómeno cultural.
- Levantar un archivo con piezas musicales y fragmentos de la tradición oral del Caribe colombiano, que dé cuenta de la construcción mítica de la muerte.
- Construir una propuesta estética con ensayos de escritura expandida e ilustración, a partir de la interpretación poética y semiótica de piezas de cumbia y fragmentos de la tradición oral del Caribe colombiano.

2. JUSTIFICACIÓN

Este trabajo de grado encuentra su porqué en varias direcciones. Primero que todo, es pertinente a nivel nacional y local, ya que la cumbia como fenómeno social hace parte de las tradiciones a las que accedemos por diversos medios y que conforman, de algún modo, esa serie de relatos míticos que conforman nuestra identidad como

población. Este tema resulta de un interés académico pues allí se tejen puentes entre la realidad social y la producción de conocimiento.

Por otra parte, es pertinente para la Universidad Pedagógica Nacional, ya que esta investigación le apunta a uno de sus objetivos formativos reflejados en la misión de la universidad. Allí se establece la necesidad de construir y divulgar conocimiento de orden pedagógico y conocimiento propio de las disciplinas asociadas a los programas académicos: “este conocimiento surge como resultado de procesos sistemáticos y rigurosos de investigación, docencia y proyección social de relevancia local, regional y global” (Universidad Pedagógica Nacional, s.f.)

De forma más específica, este trabajo encuentra otra razón de ser en el marco de la Licenciatura en artes visuales, pues este programa plantea la importancia de mantener un constante diálogo con los fenómenos culturales que se dan en el territorio: “puesto que la LAV asume las artes visuales desde una mirada expandida del campo que amplía su universo al territorio de la imagen inmersa en las manifestaciones de la cultura popular, en las prácticas artísticas contemporáneas y el universo de la cultura visual” (Universidad Pedagógica Nacional, s.f.).

La sistematización e interpretación de la tradición simbólica, musical, oral y textual que engloba la cumbia, dará cuenta de los contrapunteos posibles entre la cultura popular y la academia, con el objetivo de crear conocimiento desde la investigación- creación. Para esta línea de profundización en investigación-creación, resulta pertinente debido a que esta se caracteriza por la creación de nuevos horizontes de sentido y de conocimientos a través de metodologías experimentales.

3. METODOLOGÍA

La metodología de esta investigación se alimenta de la simbiosis de dos métodos que se relacionan entre sí porque pueden abordar los fenómenos culturales como un problema de la comunicación. Se espera lograr una interpretación que articule el método semiótico y el método poético, ya que la serie de ensayos escritos- ilustrados,

audiovisuales y rituales que se proponen en este trabajo de grado, están ligados a la interpretación textual, teórica y gráfica (expandida) del objeto de estudio.

El método semiótico -de carácter formal y analítico-, se aborda en este trabajo con el objetivo de interpretar fragmentos de canciones, textos literarios y rituales. Este método se trabajará desde varios autores: primero, desde los planteamientos de Umberto Eco y su definición de *semiología*; luego, desde Magariños de Morentin, quien habla del método semiótico como una posibilidad para interpretar el significado en los fenómenos sociales y desde su teoría de *los mundos semióticos posibles*; también se tomará como herramienta análoga *Estudios sobre iconología* de Erwin Panofsky, ya que permite analizar las obras a partir de distintos niveles de significado, a saber: letra-texto como tal, sus símiles creativos, formas de traspaso a través de la historia, su relación con el carácter de mito para encontrar en ellos relaciones temáticas y simbólicas como la relación entre el sonido y la muerte (*ahí viene sonando*¹) y cómo los diferentes lenguajes se articulan en una sola construcción mítica (*la cumbia, es cosa mítica*²).

Umberto Eco, en su libro *Signo* de 1994, define la semiótica como una técnica que estudia “cómo funcionan la comunicación y la significación” (Eco, 1994, p.16). Eco se refiere al signo como el elemento base de la comunicación (emisor, receptor, mensaje, etc). La comunicación se da con fines de interacción social, sin limitarse a un solo tipo de lenguaje, pues abarca la multiplicidad de lenguajes que implican los fenómenos sociales, en este caso escritura, música, oralidad, dibujo y escritura expandida.

En el signo podemos reconocer 3 dimensiones: la primera es la dimensión semántica, en relación con lo que significa; la segunda, la dimensión sintáctica, secuencia de signos; y por último, la pragmática, relacionada con sus orígenes y los efectos sobre los destinatarios. Teniendo esto en cuenta, Eco define la semiología como una disciplina en la que “se inclinan a incluir entre los signos, todos los aspectos de la cultura, y de la vida social” (Eco, 1994, p. 39). Siendo precisamente un conjunto de elementos, *signos*, de la tradición cultural de la zona Caribe colombiana en torno a la muerte, y a la construcción mítica alrededor de ella.

¹ Capítulo del trabajo

² Capítulo del trabajo

Por otro lado, Juan Magariños de Morentin en la versión web de su *Manual de metodología semiótica*, anota: “Entiendo por semiótica: un conjunto de conceptos y operaciones destinado a explicar cómo y por qué un determinado fenómeno adquiere, en una determinada sociedad y en un momento histórico de tal sociedad, una determinada significación, y cual sea esta, cómo se la comunica y cuáles son sus posibilidades de transformación” (Magariños, 2009, p. 38). En este sentido podemos encontrar que ambos autores entienden los fenómenos *sociales* como signos (lo que enuncia) o como lo nombra Magariños *objeto semiótico* (lo que resulta enunciado) sin limitarlo a una connotación meramente lingüística. El objetivo de la semiótica para Magariños, es identificar cómo la significación que se construye sobre un signo, se propone, circula y se interpreta, entendiendo que en este proceso, la significación puede cambiar en los diferentes contextos (ibidem).

El *Objeto semiótico* difiere del *signo*, aunque pueden yuxtaponerse, en que el primero se construye a través de una *semiosis* (conjunto de acepciones en un determinado momento y lugar) dada a determinado signo (un objeto cultural), estas semiosis pueden cambiar dependiendo del contexto, convirtiéndose en *semiosis sustituyentes*, es decir, interpretaciones sustituyentes (Magariños, 2009). Esta construcción de significados (semiosis) se da en la producción de interpretaciones de un objeto, que a su vez proviene de *conjuntos semióticos virtuales*, entiéndase estos como la multiplicidad de textos, música, oralidad, imágenes relacionadas, que ayudan a construir el significado de tal objeto, este conjunto de interpretaciones Magariños lo llama *Mundos semióticos posibles* (Magariños, 2009, p. 124).

Así tenemos entonces que al hablar de la tradición alrededor de la muerte en la Costa Caribe colombiana, estamos hablando principalmente de los mundos semióticos posibles de un conjunto semiótico virtual, de esta manera, no estamos analizando un solo objeto en específico, sino un conjunto de expresiones que construyen el significado de la muerte en un lugar específico. Es decir, se está haciendo una lectura de esos mundos posibles (lo general) a través de ejemplos concretos y relacionados (lo específico).

Magariños, se refiere también al concepto de *Semiosis Infinita*, en el que el signo toma una significación en un determinado contexto, y esta a su vez crea en la mente del interpretante un *nuevo signo* (Magariños, 2009, p. 39), que de alguna manera también es

el propósito de este trabajo, creando nuevos signos estéticos a partir de otros signos estéticos tradicionales, plasmando la interpretación de este fenómeno social referente a la muerte en la costa Caribe colombiana.

Por otro lado, tomé a Erwin Panofsky y su libro Estudios sobre iconología, como herramienta análoga, ya que en esta investigación la imagen tiene también un papel importante, y su método se preocupa por el *contenido temático o significado en cuanto algo distinto a su forma*, de esta manera complementa el método semiótico en cuanto a su interés por la significación, entendiendo las imágenes como parte del entramado de la tradición cultural, además de ser parte de la construcción de sentido de este texto.

Panofsky, como acabo de mencionar, se preocupa por el significado de una imagen en cuanto algo distinto a su forma, y también reconoce distintos niveles del significado. Primero, el *significado temático o primario*, subdividido en fáctico y expresivo, que se refiere a las formas puras o motivo artísticos, lo que vemos, lo ejemplifica con un hombre haciendo un gesto al quitarse su sombrero, vemos una acción, una expresión. Segundo, se encuentra el *significado secundario o convencional*, que son los que relacionan estos motivos con una idea o concepto, por lo general, estas, están dadas por convenciones sociales, relacionamos el gesto del hombre al quitarse el sombrero con un tipo de saludo, con un símbolo de cortesía. Y después, encontramos el significado *intrínseco o contenido*, que es un significado que se construye en relación con el espíritu de la época -en la actualidad este gesto del sombrero ha perdido vigencia, por ejemplo-, se trata de “la interpretación de valores simbólicos, como síntoma de algo más” (Panofsky, 1998, p. 17), poniendo los motivos artísticos en relación con otros elementos históricos, a este estudio, Panofsky lo denomina historia del estilo, como la relación de variados hechos con un sentido común (Panofsky, 1998).

Encuentro así, similitudes entre los métodos principalmente de Magariños y Panofsky, en sus definiciones de *mundos posibles* construidos por un *conjunto semiótico virtual*, y la historia del estilo que también se construye a través del contraste de diversos hechos artísticos en un contexto histórico. Es principalmente la interpretación del conjunto semiótico virtual al que denomino cumbia, en el que se incorporan una variedad de elementos y lenguajes de la tradición cultural de la costa caribe colombiana, para poner

de manifiesto estas relaciones y cómo se generan símbolos comunes desde distintos lenguajes, pero con un sentido común.

También, tomo como referencia el método poético, retomando a Umberto Eco, quien analiza el lenguaje poético y usa la comparación como técnica, a Roland Barthes, quien habla del metalenguaje y sobre todo, la perspectiva de Hans Robert Jauss, que añade a la interpretación formal un proceso que señala como *co-creación*, donde el espectador/receptor/investigador pasa a ser creador.

Umberto Eco, como vimos anteriormente, entiende los fenómenos sociales, esto incluye, claro, las obras artísticas, en *Obra abierta* se enfoca en el análisis del lenguaje poético, este texto se trata de una estética con un enfoque lingüístico- comunicativo. Eco parte de que “la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante” (Eco, 1992, p. 15) encuentra una dialéctica entre la forma y la apertura del significado, y nuevamente reconoce diferentes niveles en la estructura de la obra, además del sintáctico, semántico y pragmático, añade el nivel físico, emotivo, temático, contenido ideológico, relaciones estructurales y de respuesta (Eco, 1992). La poética para Eco, la define como el estudio del hacer artístico, la acción y la modalidades de producción, entendiendo que la obra del arte genera rupturas de pensamiento en la ambigüedad de sus significados. En este sentido, la poética de Eco, guarda relación con el método iconológico de Panofsky, quien también ve diferentes significados -Panofsky se refiere a la profundidad- en la obra-objeto-fenómeno.

Para Roland Barthes en el *Susurro del lenguaje* de 1994, reconoce la cultura en su totalidad como un sistema de símbolos, de manera que la cataloga como lenguaje. En su poética, se da la abolición de la jerarquía del poeta sobre el glosador, esto es, que reconoce un trabajo creativo tanto en el poeta -o músico en este caso- como en quien hace un análisis poético sobre la obras -el glosador-, ya que su trabajo también lo convierte en escritor, y al hablar sobre el poema crea un metalenguaje -un lenguaje que habla del lenguaje- (Barthes, 1994). Bajo este concepto de Barthes, método analítico y creativo se conjugan, siendo el análisis también una forma de creación, y en este caso, conjugándose también una lectura gráfica y textual del fenómeno.

El método poético según Hans Robert Jauss, en la *Experiencia estética* de 1986, es el autor al que me ciño principalmente, éste reconoce tres niveles de acción en la obra artística; la productiva –poiesis-, la receptiva –aesthesis- y la comunicativa –katharsis-, consideradas como las tres categorías básicas de la experiencia estética, que no deben ser entendidas jerárquicamente, como una articulación de planos, sino como una relación de funciones independientes que pueden mezclarse o superponerse en algunos momentos.

Ahora, en esa relación entre niveles que se da en la interpretación, fundamento el proceso creativo visual de esta investigación, quién habla un tipo de interpretación-creación, o en palabras de Jauss, al proceso *co-creativo*: “Por otra parte, la actividad aisthética puede convertirse en poiesis: el observador puede considerar un objeto estético como imperfecto, abandonar su postura contemplativa y convertirse en cocreador de la obra, con lo que perfecciona la concretización de su figura y su significado” (Jauss, 1986, p. 77). Asume, entonces, el intérprete un rol activo en la percepción de la obra, convirtiéndola en una nueva, quizá estos autores no se refieran como tal a cambiar de lenguaje artístico, pero creo que desde una función estética sí es posible recrear un nuevo texto, e interpretarlo en lenguajes diferentes al original -que en realidad también son múltiples-, y es precisamente esta la naturaleza de mi proceso creativo, una interpretación, o co-creación gráfica y poética a partir de la tradición oral y musical de la cumbia.

Se trata entonces de una interpretación semiótica y poética de carácter textual y visual de las tradiciones orales, musicales, rituales y literarias que giran en torno a la muerte en el Caribe colombiano como parte de un mundo semiótico posible, siendo el texto a un nivel argumental y la imagen aportando también información estética y argumentativa acerca de la lectura que hago de estas obras.

Este proceso de interpretación gráfica poética se da por vía doble bajo los conceptos de dibujo y escritura expandida

Finalmente, para darle significado a la *transducción* de lenguajes, se hace un ejercicio de *ritual colectivo de escritura*, a la memoria de las víctimas de la masacre del 9 de Septiembre del 2020 en Bogotá, teniendo en cuenta que las poblaciones del Caribe también han construido una tradición musical como símbolo de resistencia a siglos de

violencia y al dolor, haciendo un ritual análogo de lo musical y oral a la escritura expandida, acompañando en el duelo a la familia y trayendo a nuestras palabras su memoria.

4. MARCO TEÓRICO

Empezaremos por definir nuestro objeto de estudio, la cumbia y la tradición oral del caribe colombiano, su historia y trascendencia como fenómeno cultural. Después aclararé las categorías bajo las que abordaremos este fenómeno, primero, La visión mítica de la muerte, para entender la construcción de mito y ritual, y su carácter de lenguaje en el que se puede remitir a diferentes manifestaciones y cómo la muerte cobra gran importancia dentro de estas estructuras míticas. La tradición como multiplicidad de lenguajes, teniendo las diferentes manifestaciones presentes, hablaremos del abanico de referencias tomadas de la tradición del caribe que conforman un solo cuerpo y el abanico de posibilidades a las que desde mi quehacer práctico interpretaré poéticamente. Y por último, Imagen, escritura e interpretación, en la que ahondaré acerca de la interpretación poética y semiótica no sólo dentro un marco metodológico, sino como una propuesta estética, esto incluye la concepción de la escritura expandida como medio de análisis y creación.

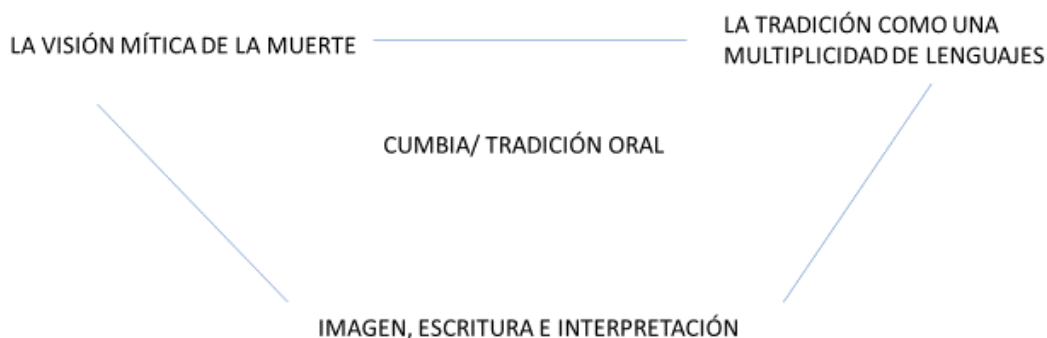


Imagen 1. Esquema general del marco teórico sobre la cumbia, la tradición oral y las categorías emergentes.

4.1 CUMBIA Y TRADICIÓN ORAL, CANTADORAS Y ACORDEONEROS

*Los repiques de tambores, la raza negra levanta
El indio pasivamente con su melódica gaita
Interrumpen en el silencio cuando una fogata baila
Y yo siento por mis venas un fuego que no se apaga*
Fuego de cumbia, Los gaiteros de San Jacinto

En este texto, usaré la categoría *cumbia* como diversidad de géneros musicales del Caribe que poseen un génesis común, J.S. Ochoa la define como una palabra polisémica en cuanto a los géneros, a los bailes –bullerengue, chandé, tambora, cumbia con acordeón, entre otras-, práctica sociales, en las que reconoce dos grupos: rurales tradicionales –en la que me centraré puesto que tienen más relación con el mundo oral y ritual- y urbanas modernizantes –interpretadas por orquestas generalmente-, y por último como categoría de mercado, en la que se unifican la variedad de géneros antes mencionados para ser más inteligible como un todo para las personas por fuera de la



Imagen 2. El Magdalena grande.

Territorio de la región Caribe colombiana.

zona Caribe que empiezan a consumir cumbia con su popularización hacia la década de los 50 (Ochoa, 2017). Por eso es que conocemos como representantes de la cumbia por ejemplo a Petrona Martínez quien canta bullerengue junto a Lisandro Meza, acordeonero.

Un concepto que nos ayuda entender estas ramificaciones del gran árbol que es la cumbia, es la noción de *idiolecto*, que se constituye como un grupo de variaciones, de un género en este caso, que podrían entenderse como un estilo propio, variaciones en cuanto a corpus, obra, o el

que más nos interesa, de corriente o histórica (Díaz, 2019) como los géneros del Caribe

que mutan de región en región, de manera que podríamos reconocer cada una de nuestras tradiciones de interés como *idiolectos de la cumbia*.

En su texto *De la cumbiamba al vallenato*, Joaquín Viloría de la Hoz, fija ese ancestro común en la zona del Magdalena Grande, región que ocupaba los actuales departamentos de La Guajira, Cesar y Magdalena -además que en general las delimitaciones de Colombia eran diferentes- (concordando con distintos autores) donde se produce un sincretismo de instrumentos y tradiciones musicales entre las que entrarían prácticas funerarias de indígenas de la Sierra de Santa Marta como la danza del *chicote*³ o los areitos⁴, tradiciones afro con las generaciones de esclavos que llegaron a trabajar en las diversas plantaciones y la entrada del acordeón por los puertos de la Guajira desde Europa. Viloría, define “la cumbia se denominaba la música y la danza, mientras que la cumbiamba era el festejo, sitio o lugar donde se baila la cumbia, al igual que otros ritmos como el fandango, el porro y el mapalé” (Viloría, 2017, pág. 34). A mediados del siglo XX fueron cambiando las palabras para designar estos géneros, por ejemplo entre la década del 40 y 50 a todos se les llamaba porro, época en la que gracias a intelectuales como Gabriel García Márquez o Manuel Zapata Olivella, se popularizó principalmente la tradición acordeonera, empezando un periodo de coqueteo con el poder, relacionando músicos con diferentes presidentes, es en estas fases de elitización que se empieza a separar el vallenato de los ritmos sabaneros, esta diferenciación también es posible rastrearla geográficamente siendo estos ritmos sabaneros más populares hacia la zona de plantaciones de Bolívar y el vallenato radicándose en el Cesar (Ochoa, 2017). Y justamente son estos autores quienes a través de sus obras literarias conquistaron un estilo que inmortalizó de manera escrita todas esas formas de ser de la tradición oral.

Leonor Dangond, también reconoce bajo este término:

“Analizamos la música y festejos propios del mestizaje, que nacieran en el siglo XVIII, bajo la esclavitud, los cuales serían llamados según las regiones, bajo la indistinta denominación de cumbiamba, fandango, guacherna, merengue y aún, porro; expresión de música y baile conocida por la descripción que de ella hicieran

³ “Más que un baile popular es un rito donde las parejas se trenzan y destrenzan en movimientos lentos y acompañados” acompañados musicalmente con carrizos (gaitas) y maracas (Viloría, 2017, pág. 43)

⁴ Cantos fúnebres indígenas relatados por cronistas españoles en el siglo XVI (Viloría, 2017)

viajeros en el siglo XIX, festejos que conformaría la tradición musical que pervive hasta el día de hoy, bajo el nombre de cumbia” (Dangond, 1988, pág 2)

Esta descripción en particular, reconoce que una historicidad dentro del concepto *cumbia*, habla de una raíz común que es el mestizaje y la esclavitud, que con el tiempo se ramifica recibiendo nombres y estilos diferentes. Agrega además el aspecto ritual:

“la celebración de la parranda como hecho social, como expresión del espíritu gregario, como espacio de recreación de leyendas” (ibidem, pág 4)

Además, resalta la tradición como creadora de conocimiento:

“el valor epistemológico de estos noveles juglares, plasmada en el imaginario colectivo, como reconocimiento e interpretación del mal” (ibidem, pág 4)

De la historia de la cumbia, cuentan los cronistas europeos que aún en el siglo XIX venían a relatar historias de quimeras y caníbales, viendo en la cumbiamba una danza demoniaca de alegría feroz (Viloria, 2017, pág. 5), diferenciando la pequeña burguesía naciente, del pueblo, y del baile popular, que principalmente se daban en la plaza pública, se le solía llamar de distintas maneras; cumbiamba, bundé, fandango, reuniéndose la personas en círculo en torno a los músicos, otra característica era el uso de velas por las parejas, y cocuyos -luciérnagas- en la cabeza de las mujeres, elemento que rememoraba la cremación y la velación (Viloria, 2017).

En su conformación instrumental se hallaban diversas influencias, por un lado, las gaitas, las flautas de millo, maracas y tipos de guacharacas eran usados por los pueblos indígenas, la representación afro está dada por lo diversos tipos de tambores e influencias en el tipo de canto. La influencia musical europea estuvo dada por la llegada del acordeón, principalmente fabricado en Alemania, a Colombia, por los puertos legales y de contrabando en momentos de gran explotación e intercambio comercial con Europa, post independencia (Viloria, 2017).

De hecho, el nombre que recibiría toda esta región geográfica, se debe a la denominación que recibieron por generalización, las diferentes tribus indígenas habitantes del Darién a Maracaibo -las continentales, porque también se referían a poblaciones isleñas- anteriores a la conquista, por parte de los españoles, fue el nombre de *caribes*, palabra

que usaban eufemísticamente por caníbales, por tratarse de pueblos guerreros, que *mataban y comían del muerto*, de donde viene este dicho (Dangond, 1988) Los pueblos Tayronas, Koguis, Zenúes, Upares, Arhuacos, Chimbilas, Malibúes, y otros quienes también adjudicaron nombres peyorativos por sus costumbres como los Canoaos por usar canoas, se trataban de una suerte de ciudades estado, con uso de las herramientas, vestimenta y lengua diferentes, pero se solían reunir en la Sierra como punto ritual, *Tayrona* significa lo antiguo y venerable, es el lugar de los ancestro progenitores, donde también se encontraba *Posigueica* ciudad ceremonial de las deidades femeninas (Dangond, 1988).

Su tradición musical era fundamentalmente ritual, contaban con una amplia variedad de ocarinas en orfebrería y metales, de diferentes formas de animales o antropomorfas, uno de los instrumentos principales para la posterior cumbia son las gaitas que suelen ir en pareja, una hembra y un macho simulando en la música la reproducción (Dangond, 1988).

Por parte de la herencia afro viene el culto a los espíritus de los muertos mediante el baile ritual en un *trance de posesión*, ritual del que solo eran portadoras las mujeres, y la tradición oral de palabreros y cantadores: “Los llamados domas o tradicionalistas son los guardadores de la palabra verdadera que el principal agente activador de las mentes” (Dangond, 1988, pág. 56) o como diría Manuel Zapata Olivella, trajeron la tradición de los poetas hechiceros.

Para los pueblos afro, que venían de distintas naciones Angolas, Mandingos, del Congo, los tambores también tenían una connotación ritual, en ceremonias como el Lumbalú, rito fúnebre que permanece aún hoy en día en el Palenque de San Basilio, y en diferentes juegos de guerra simulando los tiempos en que la defensa de los palenques era a sangre y fuego, el tambor también anuncia la muerte ya sea como sonido de guerra o de iniciación de los funerales (Friedemann, 1990).

Por su parte, el acordeón entra principalmente de contrabando por los puertos de la Guajira, Santa Marta, Sabanilla y Cúcuta un poco más al sur, este intercambio se dio en el auge del consumo de café y tabaco e Alemania, instrumento que entró a reemplazar el protagonismo de flautas y gaitas, dando pie a generaciones de acordeoneros empíricos que empezaron a trasmutar los ritmos, apareciendo también la figura del juglar vallenato

(Viloria, 2017), muy similar al juglar de la Grecia Clásica, el juglar vallenato se encargaba de mantener la comunicación entre las regiones, con el poder de la rima y los rumores, dando vida así a una tradición oral con personajes -o leyendas- tan prominentes como Francisco el Hombre, quien en un duelo de acordeones, montado en su mula, decidió tocar el credo al revés para ganar la contienda. La llegada del acordeón a Colombia es contemporánea a la abolición de la esclavitud en 1851, proceso que había sido peleado desde la independencia pues los raizales aportaron su fuerza a la campaña independentista con la promesa de la libertad (Dangond,1988).

Ya en el siglo XX, hacia los 50 el porro, como se le designaba a la variedad de ritmos contó con la popularización de la mano de intelectuales como el escritor Gabriel García Márquez, que se encargó, no sólo de organizar el primer festival vallenato, mandando a llamar a todos los acordeoneros que conocieran en la región, celebración que fue celebrada en Aracataca, pueblo natal del escritor (Viloria, 2017) sino que también se encargó de inmortalizar las imágenes de estos personajes que fueron mágicos en su realidad andariega y cantarina. Con este aumento de popularidad también se estilizó la forma de los bailes, pasando de la plaza pública a los bailes de salón de los clubes sociales, cambio que también se dio en la conformación de las bandas *pelayeras* que contaban con un mayor número de músicos de salón, quienes a falta de seguidores de valsos empezaron a tocar cumbia (Ochoa, 2017). Para sufrir una nueva ruptura con los rebeldes, Los Corraleros de Majagual, en cuyas filas están Alfredo Gutiérrez, Calixto Ochoa, Julio Erazo, Chico Cervantes y Lizandro Meza, que le devolvía su estilo fuerte y de pueblo, o Andrés Landeros, el rey de la cumbia, de familia campesina (Viloria,2017).

Por su parte, géneros como el bullerengue, hacen parte de la clasificación de *bailes cantaos*, ejecutados por lo general por un par de tamboreros, una o dos voces líderes o entonadoras y una serie de parejas que bailan y corean, siendo diversas ocasiones espaciales el punto de reunión para el canto, incluyendo en su nacimiento composiciones campesinas, cantos de loa a los santos en las fiestas patronales, juegos infantiles y prácticas funerarias afrocolombianas que celebran la muerte como liberación de la a esclavitud. De hecho, este género en particular se caracteriza por ser *el sonido del maltrato*, teniendo un leitmotiv en sus letras; la muerte y el sufrimiento:

Por su idiosincrasia, el bullerengue es un lamento: un lamento alegre que sacude el sufrimiento y ayuda a sus practicantes a congraciarse ritualmente consigo mismos y con la vida (Rojas, 2012).

Bullerengue, nombre que viene de bulla, de la *bullá de esos negros* ampliamente relacionada con los procesos de cimarronaje, aunque también con el lamento de los cantos de trabajo para quienes aún era esclavos. Pero estos cantos cuentan con una gran variedad de estilos:

Dentro de los niveles de categorías de los bailes cantao's, en el Caribe de Colombia y otros sitios del país, se encuentran las siguientes expresiones: Pajarito - Son de Negro - Lumbalú – Chalupa - Congo - Fandango de lengua o «cantao» – Bullarengue; Zambapalo- Rosario cantao (chuana)- Tuna, (brincao) – Tambora – Chandé – Berroche – Guacherna - Mapalé, Currulao y Son corrido - Aire de Puya – Maestranza Decimas – Rondas y Juegos cantao – Alabaos, Musidramas y un sinnúmero de danzas de relación, entre otros. (Pérez, 2014)



Imagen 3. Fotograma de los Viajes del Viento, Ciro Guerra.

En La Colombia de los años cincuenta, con la popularización del porro y la cumbia como símbolos nacionales, se da un *blanqueamiento* de sus intérpretes, y de sus instrumentos como ya había mencionado, se hace esta exclusión bajo el paradigma multiculturalista, que lejos de ver la diferencias étnicas, raciales y culturales y proteger sus expresiones, se encargó de homogenizar con el discurso nacionalista de la constitución de 1886. De manera que la preservación de estos ritmos en los años 70 se convirtió en el emblema

de los movimientos políticos afro que junto con otras organizaciones étnicas como el CRIC (del Cauca) luchaban por la tenencia del territorio, la autonomía cultural y la garantía de condiciones de vida dignas (Rojas, 2012).

Estas tradiciones (cantadoras y acordeoneros rurales) “se han constituido como expresiones *infrapolíticas* que emergen de la vida cotidiana y la histórica búsqueda de la liberación, pues constituyen interacciones de resistencia decolonial”(Carrillo, 2017, pág. 137) afirma M.F. Carrillo directora el documental *Cantadoras: memorias de vida y muerte en Colombia*, quien a través de un estudio de caso de 5 cantadoras de diferentes regiones del país, tres de ellas de la costa Caribe: Betty Ochoa, cantadora de cumbia con acordeón , Ceferina Banquez, cantadora de bullerengue y Graciela Salgado cantadora del Lumbalú –de la dinastía de Batata-, otro tipo de rito fúnebre afro, que de alguna manera celebra la muerte de una vida libre, tradición ligada al cimarronaje, rebelión de Palenque, primer pueblo emancipado de América Latina. Mujeres que en el canto han encontrado una manera de reivindicar la historia de violencia presente en sus territorios, además de hacer frente a la colonialidad de género, matriz en la que hay un ejercicio de doble opresión; racial y de género (Carrillo, 2017).



Imagen 4. Fotograma de Cantadoras, memorias de vida y muerte en Colombia.

Desde la noción de *identidad cultural en la diferencia*⁵, y la colonialidad como matriz de dominio, me es posible pensar la cumbia, que desde un proyecto aparentemente unificador –homogeneizador- de la cumbia como símbolo nacional, se excluyen géneros o idiolectos – y obviamente comunidades- que, por su falta de relaciones con las esferas del poder, y siguiendo ideas de racialización heredadas de la colonia, han sido desprotegidas y olvidadas a través de la historia. Pero en estos ritmos sabaneros, quizá por el distanciamiento histórico que han sufrido, también ha sido posible preservar muchas de las tradiciones musicales que también corresponden a toda una cosmogonía específica. Pese a esto, viéndolo desde el otro filtro en el cual podemos pensar la cumbia más bien con un gran árbol madre cuyas raíces son el mestizaje y el deseo de libertad de la opresión colonial, la cumbia se constituye en un ritmo símbolo de la resistencia, exportado a todos los rincones de Latino América tomando cada una sus propios estilos,

⁵ Pensamiento que busca descentralizar el sujeto hegemónico occidental de la cultura, definiendo la identidad cultural como una unificación de un patrón -hombre blanco europeo-, la identidad en la diferencia busca reconocer todas esas identidades concretas situadas (Rojas, 2011)

porque, aunque la cumbia nació en Colombia, creció en toda el Abya Yala. Teniendo en cuenta que son zonas geográficas en las que aún hoy se sufre de la violencia a manos de grupos armados y entidades del estado, la música se ha convertido para muchos en un medio de catarsis y memoria.

En el caso de las cumbias abordadas en éste texto, la reconstrucción de estos hechos performático-musicales-culturales se hará en cierta medida a partir de la cultura visual generada alrededor de la música, principalmente de documentales, y la literatura, novelas o investigaciones, que ponen el bullerengue o la tradición acordeonera costeña como su objeto de estudio, creando a su vez un imaginario de la cumbia y de su zona de auge en las personas de afuera.

4.2. LA VISIÓN MÍTICA DE LA MUERTE

Mito, muerte y ritual

La palabra mito, viene del griego *mythos*, que significa palabra o historia, un relato del mundo comparable a la poesía que hace uso de metáforas para explicar realidades abstractas, cuyo tipo de pensamiento se antepone al concepto de *logos* que explica el mundo mediante la razón, el mito encarna las ideas populares, ya que se trata de una lógica que subyace a la tradición (Florez, 2012).

Carlos García hace una definición general de mito, quien reconoce que este puede tener pluralidad de formas y funciones en las diferentes culturas:

El mito es un relato, una narración, que puede contener elementos simbólicos, pero que frente a los símbolos o a las imágenes de carácter puntual, se caracteriza por presentar una historia. Este relato viene de tiempos atrás y es conocido de muchos, y aceptado y transmitido de generación en generación. (García, 1987, p. 12).

También agrega “El mito explica e ilustra el mundo mediante la narración de sucesos maravillosos y ejemplares (...) Pero los mitos explican también la causa de muchos usos y costumbres, de mas o menos importancia, que son interés colectivo” (García, 1987, p.

13), siendo el mito entonces base para lo que se puede entender como tradición en múltiples culturas.

Joseph Campbell en *El poder del mito* define los mitos como “viejas historias como piezas arqueológicas de creencias” (Campbell, 1991) creencias que en el tiempo pueden continuar siendo evocadas por rituales, ya sean cotidianos o sagrados, que marcan pasos en la vida de las personas, conjuntos de reglas sobreentendidas bajo las que actuamos y nos convertimos en otras versiones de nosotros mismos -pasar de niña a mujer, o de la vida a la muerte por ejemplo-, un tipo de conciencia que no solo es mental sino corporal y sobre todo cultural (Ibidem). Para García el “mito es un relato tradición que refiere a la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano” (García, 1987, pag. 12).

Campbell también define el mito como la *poetización de la experiencia* (ibidem), así como mencione anteriormente, usa metáforas para poder explicar el mundo y surge a partir de un universo observado que se presenta caótico para el humano, sin un relato que lo cohesione.

Llama a atención la relación entre mito y ritual, siendo el ritual una representación física y social de un sistema de relatos y creencias o en palabras de Richard Schechner “los rituales dan forma a lo sagrado” (Schechner, 2012) y evocan esa narración mítica.

También afirma que “los rituales son memorias colectivas codificadas en acciones” (Schechner, 2012) se trata entonces de una cadena de actividades que vienen de una tradición de formas de hacer, incluso desde lo secular o cotidiano -tomar una taza de café primero para empezar el día por costumbre familiar- hasta lo sagrado -las partes de un rito funerario- (ibidem).

Schechner y Campbell coinciden en definir el ritual como un evento que marca un paso, que “transporta de una fase vital a otra” (Schechner, 2012) por ejemplo en muchas culturas es usual marcar el paso de la niñez a la adultez, o en el caso de esta investigación, específicamente en el paso total de la vida a la muerte, siendo este el paso definitivo, centrándome no sólo en el ritual sagrado -tomando principalmente el Lumbalú de los pueblos palenqueros- sino también en las historias que se acercan a una

experiencia de lo divino o lo mágico, como dialogar con la muerte -la miseria humana de Lizandro Meza- o tener un duelo con el diablo -Francisco el hombre-.

La imagen de la muerte es el comienzo de la mitología (Campbell, 1991) la gran pregunta inicial, el momento inexplicable en el que el humano deja de vivir y el irremediable desconocimiento de lo que después le espera, es lo que da pie a los primeros narradores quienes crearán y creerán en un plano invisible fundamentado en un plano visible (ibidem).

La muerte es entonces el espacio mítico por excelencia por la indeterminación de su naturaleza y la necesidad de darle explicación y sentido, ya que “A ella sólo podemos acercarnos, indirectamente, a través del examen de las conductas que los grupos sociales asumen para responder a su constante requerimiento, es decir, a través del desciframiento de ese complejo código de símbolos y creencias que los hombres construyen para mitigar su angustia ancestral” (Cartay, 2002, pag. 448), y es a partir de este sistema de relatos culturales que nos preparamos -los vivos- para ella.

Este conjunto de prácticas y creencias es los que llamamos percepciones de la muerte, que se pueden clasificar en dos grandes grupos -dentro de la tradición cultural de occidente-, la de la muerte domesticada, donde la persona tiene conciencia de su muerte, casi que la espera, es un evento familiar, público, frente a la muerte proscrita donde la muerte es sentida, innombrable, con la asepsia de la modernidad (Cartay, 2002). “En otras civilizaciones negro africanas, la muerte posee un carácter más simbólico entre vivos y muertos; no se percibe como parte de la comunidad, es respetada, aceptada e integrada en un culto vital entre temas como la reencarnación, en la civilización occidental, se perfila de forma contraria, es una ruptura que se opone radicalmente a la vida, que angustia y obsesiona, y la actitud hacia ella; el intento de negación y rechazo” (Arrieta, 2016, p. 17).

Siendo el humano vulnerable a la muerte y a los cambios en sí mismo, es común que se haya hecho las mismas preguntas a lo largo del mundo entero, como lo llamaría Campbell “las diferentes máscaras de Dios” (Campbell 1991) refiriéndose a historias comparables en las diferentes culturas del mundo, no sólo como una forma de dar respuesta a las

mismas preguntas sino también como una forma de entender distintos procesos de transculturación.

Problema del lenguaje

En este trabajo, el mito está abordado desde dos perspectivas para hacer una completa lectura e interpretación, primero tenemos el mito como sistema de creencias, como ya vimos desde concepciones de tipo antropológico, y segundo, el mito como sistema semiológico, desde la perspectiva de R. Barthes quien se preocupa por el mito en desde la construcción del sentido.

En primer lugar, Barthes define el mito como un tipo de lenguaje “el mito hace cosas, habla, comunica” (Fernández, 1996, p. 11), y para analizarlo toma su unidad mínima que es el signo lingüístico, que, según Saussure, está compuesto por significante y significado, siendo el significante la imagen acústica -o escrita- de una palabra -en esta investigación lo extenderemos hacia imágenes gráficas también-, y el significado, el concepto el cual queremos evocar, proceso al que Barthes llama sistema semiológico de primer orden (Fernández, 1996).

En un sistema semiológico de primer orden damos por sentado un significado, por ejemplo, la palabra *árbol*, su significante son su letras y/o fonemas *árbol*, y su significado trae a nosotros la imagen de una planta de buen tamaño, el mito, como sistema semiológico de segundo grado, toma como significante un signo (un sistema semiológico de primer orden) y a partir de este crea un nuevo significado que toma como referencia su contenido lexical y agrega un significado nuevo: *El árbol genealógico de la familia Churchill está lleno de personajes célebres*, ya no se trata de reconocer un concepto primario, sino que es una construcción cultural *árbol genealógico*, y además aporta un juicio de valor *lleno de personajes célebres*, en este caso, el significado es de orden ideológico y transforma el significado primario de la palabra *árbol* dándole un segundo sentido (Fernández, 1996).

De manera análoga, aunque sin usar la terminología de *mito*, Panofsky desde sus estudios iconográficos aborda las imágenes en distintos niveles de significado, siendo el primero el significado *temático* o primario que podemos comparar con un sistema semiológico de primer orden, *el dibujo de un árbol*, luego el significado secundario o

convencional dado por conceptos sociales, y por último el significado *intrínseco* o *contenido* que se trata de un valor ideológico, *el árbol en llamas que se le presenta a Moisés*, en el cual, al igual que en el *mito* de Barthes, el significado básico de *árbol* pasa a un segundo plano y es cambiado por el concepto de dios cristiano manifestándose, significado que pasa de lo visual a lo cultural y a lo ideológico, de manera que podemos encontrar claramente en las imágenes también una construcción mítica.

Conceptos cruciales, no sólo para entender el carácter mítico la tradición oral de la Costa caribe, sino también para la creación de sentido en mi propia interpretación gráfico-poética.

4.3. TRADICIÓN COMO MULTIPLICIDAD DE LENGUAJES

Para este texto tomaré como referencia la definición de tradición que hace J.M. Arévalo:

La idea común que se tiene sobre la tradición es la que etimológicamente hace venir el término del latín “tradere”, del que derivaría tradición, es decir lo que viene transmitido del pasado; por extensión, el conjunto de conocimientos que cada generación entrega a la siguiente. Pero como veremos este significado originario está sufriendo diversas transformaciones. Si la tradición es la herencia colectiva, el legado del pasado, lo es también debido a su renovación en el presente. La tradición, de hecho, actualiza y renueva el pasado desde el presente (Arévalo, 2004, p. 926)

La tradición nos es presentada entonces, como un organismo dinámico que lejos de tratarse simplemente de un conjunto de elementos culturales traído del pasado, es una lectura del pasado, “la tradición sería, entonces, la permanencia del pasado vivo en el presente” (Arévalo, 2004, p. 927) garantizando de esta manera la continuidad cultural.

Encuentro entonces una profunda relación entre el concepto de mito y tradición, como si la tradición se tratara del formato en el que se manifiesta el mito, y a su vez el mito es una construcción de sentido desde la tradición; “La tradición, el conjunto de respuestas culturales que sirve para resolver los problemas existenciales” (Arévalo, 2004, p. 928).

Tomar la tradición como “un proceso inacabado de creación-recreación, producción-reproducción, continuidad-discontinuidad; un sistema en constante renovación” (Arévalo, 2004, p. 928), permite hacer nuevas interpretaciones poéticas, como es el caso de esta investigación.

La tradición, tomada también como un conjunto de formas de hacer, nos puede señalar, así mismo, un conjunto de formas de manifestarse, que pasan por diversas formas de lenguaje, cuando me refiero a la tradición oral y musical del Caribe colombiano hablo de las líricas de las canciones, las historias populares, los rituales, la literatura, incluso el cine, manifestaciones distintas que responden una construcción de sentido más general.

De manera que, para comprender mejor este trabajo en su multiplicidad de lenguajes, he diferenciado dos grupos:

- Música, oralidad y escritura; refiriéndome a los lenguajes tradicionales lo cuales tomo como manifestación de la tradición en torno a la muerte, la oralidad como saberes populares ancestrales, la música que además de las líricas provee un tipo de ritual social y la escritura que evoca el estilo y la ideología de la oralidad y la música. El cine y el documental en menor medida ya que es más bien un medio de registro.
- Imagen y escritura expandida; refiriendo entonces, a los lenguajes gráficos y textuales en los que haré mi interpretación haciendo una construcción de sentido desde la multiplicidad.

4.4. IMAGEN, ESCRITURA E INTERPRETACIÓN

De igual manera, así como tomo un compendio de lenguajes diversos, principalmente la música, la oralidad y la escritura como un todo que da sentido al imaginario de muerte, también mi interpretación poética y analítica consta de varios lenguajes, dibujo, escritura y video, estas englobadas en el concepto de escritura expandida.

Escritura expandida

Se tiene registro primeros tipos de escritura de aproximadamente el año 6000 a.C., desde un sentido lingüístico, porque, los dibujos de las cavernas ¿no podrían ser también un tipo de escritura en el sentido amplio en el que quiero proyectar?, el paso de la oralidad a la escritura como forma de hacer perdurar en el tiempo el saber, los relatos, la información, por ejemplo, se tiene idea de lenguas arcaicas cuyos primeros vestigios de escritura fueron datos contables, como en Creta con un tipo de proto griego. La escritura, también, retomando la pregunta acerca de los dibujos de las cavernas, que cuentan de manera primitiva, pero en imágenes una relación del humano con su entorno, se manifestó en distintas culturas como Egipto, con un alto grado de sofisticación, una lengua basada en un sistema de imágenes con un rigor estético que asemejaba la rigurosidad de la cultura misma, como si su escritura además de contar mitos retratará una posición frente al mundo simétrica y ordenada. O en la antigua China, cuya lengua está constituida por ideogramas, guardando un vestigio del dibujo o la representación primigenia.

Es así como concibo que la escritura y la imagen pueden ser vistos bajo el mismo lente, siendo la escritura una imagen y la imagen un texto, en una relación casi tan antigua como los mitos mismos.

Y abordo esta propuesta creativa desde la escritura expandida, en la cual hacemos uso del lenguaje como elemento del arte visual y a su vez de la imagen como signo lingüístico, pensando en el carácter visual o plástico de la escritura, una ampliación del término, en el que la literatura sale de los márgenes del texto y puede tener un valor como experiencia visual, ya sea en un espacio conceptual y expositivo (Santana, 2020) o gráfico y popular como es mi caso, haciendo un uso híbrido de la escritura, en el sentido textual clásico acompañado de ejercicios de escritura gráfica, producción de imágenes que se verán reflejados en distintos tipos de ensayo, ilustrados, cómic y ensayo audiovisual, asumiendo que “en términos positivos, la poesía sería, aquello que es visible y simultáneamente es legible” (Santana, 2020).

Paula Juanpere describe la literatura expandida -concepto análogo o previo, si se quiere- como “las formas literarias que se expanden hacia la intermedialidad en el ámbito de la recepción, y en la relación entre las prácticas artísticas visuales y lo literario” (Juanpere, 2018, p. 108) y habla de la *palabra pluridimensional*: “una escritura contemporánea que

no se restrinja al sistema lingüístico convencional de la escritura, sino que permita agregar una producción de imágenes y objetos” (Juanpere, 2018, p. 110).

Por su parte Capano Anejo, enuncia la literatura expandida desde la definición de Eco de *hipertexto*, en la cual, así como el hipertexto electrónico se puede hacer una lectura no lineal en una red de links, pero además, el texto es multimedia, o lo que él llama la narrativa *transmediática*:

Así, surge la narrativa transmediática, un tipo de relato en el cual la trama se desarrolla empleando la convergencia de medios y el cruce de varias plataformas tecnológico-artísticas, de tal modo que un texto literario puede multiplicarse en un filme, en una representación teatral, en una serie televisiva, en un cómic, en una blognovela, en una historieta pop o pulp , en un videojuego, y hasta en una instalación artística, esto es que una misma historia, teóricamente, se puede reproducir, como soñaba Borges, ad infinitum. Además, el nuevo texto no se acaba, porque al presentar una contribución específica y valiosa a la fuente original, ofrece la posibilidad de ser continuado a través de nuevos ejes narrativos. (Capano, 2018, p. 3).

Vemos entonces, la posibilidad del poder de acción del consumidor de dichos textos quien también puede hacer una construcción de mundos posibles al continuar o interpretar una historia, muy de acuerdo con el concepto de *co-creación* desde el método poético de Jauss.

En esta posibilidad de nueva construcción de mundos posibles Capano anota que se pueden dar dos procesos, que, si bien no deben confundirse, sus límites pueden ser porosos -justo como en esta investigación-

- Traducción semiótica: donde una misma historia se traslada a otro lenguaje.
- Narrativa transmediática: donde en cada medio se cuenta un fragmento de la totalidad de la historia. (Capano, 2018).

Otros nombres que se le han dado son transficcionalidad, transescritura, relato mirante y transducción, en la que haré hincapié por su pertinencia a mi proceso; “Dolezel nombra transducción a las versiones que no son meras traducciones, sino reescrituras en que

existe una transposición, una expansión y un desplazamiento de tema” (Capano, 2018, p. 5), un juego de poner en relación significados y elementos de un relato.

La transducción es, según Barrios Mendoza, un proceso en el que un tipo de energía se convierte en otro, y cita ejemplos de creación visual desde la música y viceversa, hablando también de una suerte de sinestesia, como la dimensión sonora de los cuadros de Picasso, en los que los personajes parecieran estar vociferando, un caballo relincha en otra parte, cuadros con una sensación de sonido, o en la otra dirección, las partituras gráficas de John Cage como material visual (Barrios, 2019).

Así pues, la escritura expandida encierra no solo conceptos acerca de la multiplicidad de lenguajes o las narrativas transmediáticas, sino también es un proceso de creación de mundos posibles expandiendo los ya existentes, permitiendo hacer una hibridación de elementos diversos que forman un todo.

Referentes visuales

Además de la escritura expandida como forma de hacer, recibo también diferentes referentes visuales que, así como la cumbia, tienen vigencia en distintos lugares de Latinoamérica como un estilo, así, tomo elementos también de la cultura pop criolla e influencias como el cómic y el fanzine.



Imagen 5 y 6. Gráfica de La Linterna, Cali.



Imagen 7. Por qué sufrir, por qué llorar si un amor se va otro vendrá. Arte popular peruano.



Imagen 8. Caligrafía por: Carga máxima, Perú .



Imagen 9. Vive tus sueños, mural con caligrafía popular de Elliot Tupac.



Imagen 10. ¿Quién nos mató a Duban? Mural del movimiento 9 de septiembre.



Imagen 11. Conmemoración del primer aniversario del movimiento 9 de septiembre.



Imagen 12. Gráfica de Robert Crumb.

5. LA CUMBIA ESA COSA MÍTICA

Joseph Campbell encuentra los mitos como piezas arqueológicas, siendo estas viejas historias como fragmentos de vasijas que revelan información sobre las creencias y la

forma de ver el mundo de un pueblo, ya que el mito se trata de una poetización de la experiencia (Campbell, 1991), no sólo de los antepasados, sino también cómo esos ecos mitológicos que resuenan en el presente y los mismos mitos que se van creando a través de los tiempos.

Parto del interés por reconocer el carácter mítico de la cumbia, y es que, desde la misma definición de ella, cuando nos relatan que nace de la unión de las razas, la indígena, la afro y la blanca, ya se está construyendo un mito, el del mestizaje, relatado en la conformación de un grupo musical, y en la performatividad de la cumbiamba, un baile ritual con cuerpos que parecen entrar en trance.

Quizá sea por su situación *geomágica*, que, desde tiempos inmemoriales, la zona en la que estos ritmos danzantes nacieron, era un centro de energías sagradas y rituales llamada la “Línea negra que los indígenas de la Sierra Nevada han establecido como puntos tradicionales o de pagamentos alrededor del macizo montañoso (...) esa conexión espiritual (...) pareciera que se extendiera como una fuerza musical hacia los compositores vallenatos” (Viloria, 2017, p. 26) trayendo tras de sí la fuerza de sus ancestros, no sólo con los vientos de las gaitas, sino también con poderes mágicos.

Un mestizaje de ancestros venidos también desde África con los poderes de los poetas - ¿o cantadores?- hechiceros del Alto Níger, y los príncipes traídos en barcos negreros, descendientes de los mismos Orishas, o la existencia de un hombre con un tambor brujo que relata Manuel Zapata Olivella, en *Changó el gran Putas* que bien podría considerarse una epopeya.

La cumbia desde su definición empieza a mostrarnos su aura mítica, su propio nacimiento en terrenos sagrados, y sus músicos brujo-chamanes, sus letras consoladoras y sus cuerpos endemoniados. Pero retomando el mito como concepto, podemos ver también ha pasado por procesos de traspaso histórico como otras mitologías, naciendo como tradición oral, ya sea en versos historias o canciones, y en algún momento sale a flote la necesidad de la escritura para registrar esa sabiduría oral.

Esta tradición oral, compuesta por un mestizaje de creencias y musicalidades, da origen a figuras como el juglar vallenato, que se encargaba de ir de pueblo en pueblo contando las noticias:

“Francisco El Hombre era un anciano trotamundos de casi 200 años que pasaba con frecuencia por Macondo divulgando las canciones compuestas por él mismo. En ellas, Francisco El Hombre relataba con detalles minuciosos las noticias ocurridas en los pueblos de su itinerario, desde Manaure hasta los confines de la Ciénaga, de modo que si alguien tenía un recado que mandar o un acontecimiento que divulgar, le pagaba dos centavos para que lo incluyera en su repertorio. Fue así como se enteró Úrsula de la muerte de su madre, por pura casualidad, una noche que escuchaba las canciones con la esperanza de que dijeran algo de su hijo José Arcadio.” (García Márquez, 2007)

Francisco el hombre, en sí mismo es un mito, es la representación la oralidad. Uno de estos Franciscos, Pacho Rada cantaba *que hay dos cosas seguras, la muerte y la vejez*, viajó por las vastas zonas de la sabana y la sierra cantando y acumulando historias, el mismo aseguraba que si dios había hecho sus maravillas en la región de Mesopotamia, el diablo había hecho la suyas en la región del Magdalena. Ya pasados los años y viendo a su padre anciano, su hija Emilia, decide empezar a recopilar todos los versos que su padre aun recordara, es esta una empresa homérica, ella se convierte en la representación de ese paso de la oralidad a la escritura, frente a la resistencia del viejo maestro:

yo para qué quiero escribir, ya me sé todas las historias

como aquel que sabe que la memoria está en todas partes, y más aún en las palabras de un juglar, en la musicalidad de los acordeones malditos y los tambores brujos.

La miseria humana, también tiene un pasado muy interesante en estos términos de la oralidad a la escritura, siendo este poema escrito en el siglo XIX por Gabriel Escorcía Gravini, perdido en el tiempo, y rescatado por un amigo y colega del poeta, que recopila en pequeños folletines los versos de la La gran miseria humana, versos que se fueron por los vientos durante un siglo, hasta llegar *una noche de misterio, estando el mundo dormido* a los oídos de Lizandro Meza, por una parranda de bohemios a las afueras de su casa y maravillado por la lírica, se encargó no de escribir, sino de musicalizar y grabar la canción.

Este es un gran ejemplo de todas las formas que puede tomar un poema, y como su paso en la historia ciertamente lo mitifica: nace de la escritura, pero queda oculta, cual pieza arqueológica, esperando que un cantante la vuelva a transportar, porque las palabras se las lleva el tiempo, de pueblo en pueblo y de siglo en siglo, hasta llegar a un Lizandro que le vuelve a dar la vuelta a su lenguaje inicial para registrarla una vez más, esta vez, musicalmente.

Por su parte, Gabriel García Márquez, en su estilo literario hace una lectura -y escritura claramente- a tradición oral, a la cultura popular, y su narración está guiada por un sentido carnavalesco del mundo y “como es típico de la tradición carnavalesca, notamos cómo dialogan la ceremonia popular con el culto religioso” (Marrugo, 2018), toma como estilo la forma relajada y cómica de la gente para traer temas que no lo son.

El mismo García Márquez tiene un breve texto titulado *Fantasía y creación artística en América Latina*, en el que habla de la dificultad del escritor latino para recrear escenarios fantásticos en América, puesto que la realidad misma está llena de magia y personajes ilustres o inverosímiles “En América latina y el Caribe los artistas han tenido que inventar muy poco y tal vez su problema ha sido el contrario, hacer creíble su realidad” (García, 1979, p. 4) y describe el caribe como el centro de gravedad de lo increíble, por tiene un “sincretismo mágico cuyo interés artístico y cuya propia fecundidad son inagotables” (García, 1979), es el caribe un escenario de creación y recreación de mitos, como relatos de lo extraordinario pero posible.

Y así, hablando de personajes ilustres cuya historia real por si misma es mítica, Benkos Biohó el gran héroe de los pueblos palenqueros, que organizó a los cimarrones para la libertad, y nombrado Rey del Palenque gestó un acuerdo con el rey de España, convirtiéndose en la primera comunidad emancipada de Colombia, un acuerdo de un rey con otro rey, que no fue respetado por los agentes del estado que no soportaban ver a un negro rey.

Benkos Biohó, mucho más que un personaje histórico, es un personaje mítico, hijo de Nagó y de la propia Yemayá -el mar-, el pequeño rey Benkos a los pocos días de nacido ya sabía palmotear el tambor, y nombrado rey como Pupo Moncholo, el del tambor brujo,

que con su tambor llama a los vivos y muertos; vengan, vengan todos, los vivos y muertos a la revolución (Zapata, 1983).

Y cuenta la leyenda que el mismo Zapata Olivella recorrió los pasos de sus antepasados:

Cuentan algunos de sus biográficos que anduvo durante veinte años por poblados afrocolombianos y en el África observando e indagando. Levantando testimonios, hasta construir un grito de literatura desnuda y franca sobre la condición de los pueblos afrocolombianos y afroamericanos para realizar “Changó, el gran putas”, su novela de mayores reconocimientos cuya solución poética encontró luego de pasar una noche desnudo en una de las oscuras y sofocantes bóvedas de la fortaleza de la isla Goré, prisión de Senegal en la cual eran reclusos los africanos cazados, antes de su traslado en barcos al Nuevo Mundo (Biblioteca piloto, 2019)

Esta obra está escrita en un estilo mítico africano, trayendo la cosmogonía de los Orishas y narrando todo el paso de la libertad en África y la venida al nuevo mundo en un estilo literario que Zapata llamaría *realismo mítico*.

Es también mediante las canciones y la oralidad que se organizaron las grandes rebeliones de esclavos negros e indígenas, organizados en sus *cuagro*, división, o escuadrón de guerra palenquero, separados por generaciones, grupos que también se mantienen en la organización ritual de los Lumbalús a manera de remembranza de los tiempos guerreros (Friedemann, 1990), se distingue entonces en el ritual un relato histórico que es narrando de manera poética pero también mágica.

De manera que empiezo estas disertaciones reconociendo los elementos míticos de la cumbia y su relación con otras caras de la tradición, para viajar cantando hacia la muerte y el pasado.

6. SUFRIR CANTANDO; MUERTE, MAGIA Y RITUAL

Link de acceso: <https://www.youtube.com/watch?v=1TxNz3ctaLg&t=15s>

Este ejercicio, pensando el ejercicio de la escritura y la reflexión de manera expandida, se trata de un ensayo audiovisual, un modo de video que recopila una serie de imágenes, canciones y disertaciones, que filosofan en conjunto, un trabajo de pensar en imágenes y sonidos, que no sólo complementan el texto, sino que le dan sentido, haciendo un poco la labor de un archivo poético de lo hallado en la investigación.

A través del ensayo toco diferentes temas que recorren los intereses, descubrimientos e interpretaciones de la investigación, como por ejemplo “el cuerpo que llora” hablando de la diferentes maneras de gestión del dolor, atribuyéndole al baile y a la música un carácter sanador, no sólo de manera psicológica sino sobre todo ritual. También la importancia del sonido -no sólo musical sino también de la naturaleza- en la concepción de la muerte, la música como vehículo de noticias pero también de almas hacia los otros mundos, el agua y el lenguajes como vehículos transmisores de la inmortalidad textual y del alma.

Este ensayo audiovisual cumple también la labor de archivo videográfico del material recogido, y su hilo narrativo está guiado por los subtítulos, de mi propia autoría, el juego de la narrativa va entre la imagen y las canciones, como citas a esa línea narrativa.

En este capítulo, añado dos versiones del guion de la parte textual -subtítulos-, como interpretación poética, junto a algunos frames del ensayo, la mayor parte de las imágenes son tomadas de distintos documentales, películas y ejercicios propios de escritura, también una serie de canciones que le dan sentido a toda esta investigación en conjunto.



Imagen 13. Fotograma de Sufrir cantando, ensayo audiovisual de la autora.



Imagen 14. Fotograma de *Sufrir Cantando*, ensayo audiovisual de la autora.

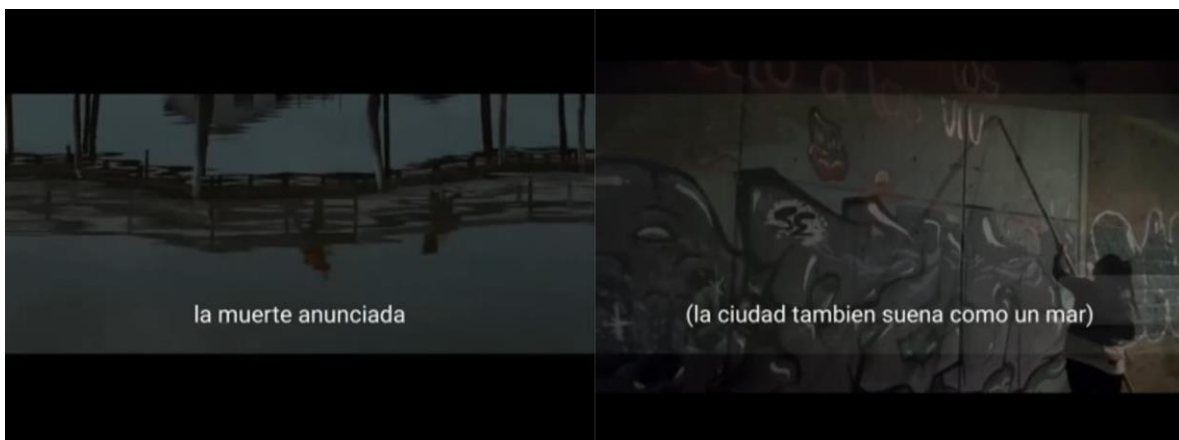


Imagen 15. Fotograma de *Sufrir Cantando*, ensayo audiovisual de la autora.

Guión número 1: Boceto, pensando en la elección musical, de video, usando como hilo conductor el subtítulo. El texto final es más extenso.

Mercedes: tu me dices que siiii, que desprecias la muerte

Para calmar mi dolorr para calmar la muerte, para calmar mi dolor voy a tentar la muerte

Sufrir cantando

Desde tiempos inmemoriales, el cuerpo fue y sigue siendo un signo

Y quizá la primera cuestión que me surja, sea la pregunta por el lenguaje

La escritura y la tradición oral

la escritura y la gráfica popular

la escritura y la canción

la escritura y la representación

todas las escrituras que no son escritura (¿quién es el que sabe leer?)

Maria Gregoria, la hija de Pacho Rada empezó a escribir todas las historias

hechas canción de su padre, vaya empresa homérica y titánica la de recopilar las

aventuras históricas del juglar

“Pa que las leo si ya me las sé”

Y Gabriel García Marquez también se encargó de contar las historias de los más grandes funerales antes vistos, los funerales de la dueña del agua

(entre otras cosas) elemento del que está compuesto el mundo de los muertos

Aguacero e mayo dejalo caer

Ya todas se están muriendo

Lumbalu de Graciela Salgado (en vida en muerte)

Todos estos mundos de realidades mágicas en las que hay que llorar duro a lo muertos para que sepan que se tienen que ir parecieran dar paso al verdadero dolor

Que nuevamente se sana cantando

Bailando

Resistiendo frente al dolor

Como la mamá, como la mata e plátano – montaje con masacres y muertes

Me fui a buscar los muertos Por tener miedo a los vivos

De pronto el diablo y los espantos no son tan temibles

Dios hizo Egipto pero el Magdalena lo hizo el diablo

Y si no lo hizo el diablo, por lo menos se encargo de asustar a un par de acordeoneros

Y emborracharse para perder acordeones en piquerías



cantar tanto en la vida como en la muerte

Imagen 16. Fotograma de *Sufrir Cantando*, ensayo audiovisual de la autora.

Guion número 2: el texto final.

(Suena Mercedes, Desiderio Valdéz)

Un cuerpo que también llora

Llora Bailando

(Título) SUFRIR CANTANDO; muerte, magia y ritual

Desde tiempos inmemoriales el cuerpo fue un signo

De ese gran lenguaje que es la vida

Y quizá esa es la primera pregunta

La pregunta por el lenguaje

(Suena la miseria humana, Lizandro Meza)

O por la vida?

Porque los muertos también hablan

Y la calavera audaz,

dijo al verme correr

aquí tienes que volver

y calavera serás (La miseria humana)

La escritura y la oralidad

la gráfica y la canción

el tambor y la representación

(suena un loop de Por ahí es que va la cosa, Andres Landeros)

Vaya empresa homérica aquella de escribir las canciones de un juglar

Yo no se escribir, ya sé todas las historias (Pacho Rada)

(suena Esta noche no duermo, en Bullerengue; bulla y silencio)

Si es de contar historias de magnánimos muertos

Gabriel García Márquez nos contó, sentado en un andén

Los más grandes funerales, los de la Mama grande

La matrona del pueblo

Y tuvo que ir hasta el Papa y el presidente

Para contemplar, durante nueve días

Embebidos en licores y mosquitos

El cadáver de la matrona

La dueña de la mismísima agua

Elemento del que esta hecho el mundo de los muertos

(sonido de mar)

Un viaje subacuático

Los ancestros entre el mangle

Y un deseo que parece ser común entre los muertos

El retornar a un lugar originario

(Suena Chimakongo, en el lumbalú de Graciela Salgado)

Cantar tanto en la vida como en la muerte

(Suena Bullerengue, Las alegres ambulancias)

Graciela Salgado en Las alegres ambulancias/ Lumbalú de Graciela Salgado

Herederas de la dinastía de Batata

El tamborero mayor

Una matrona que no era dueña de los caminos vecinales

Sino del poder mayor de hacer hablar al tambor

(suena Ceferina Bánquez)

En aquel Rincón de este valle de lagrimas
Cómo llorar a los muertos arrebatados
La muerte sistemática golpeando la puerta desde hace siglos
Hice esta composición
Porque mataron a mi sobrino
El año 93, mataron a don Isel
Le mandaron un papel,
Esa pa que lo supiera (Ceferina Banquez)
La amenaza constante
La muerte a anunciada
La voz acallada
También el cuchillo fácil
Y la tristeza de no ser un muerto ilustre
Realidades mágicas en las que hay que poner música para morir
O llorar duro para que el muerto se de cuenta que está muerto

(La ciudad también suena como un mar)

(suena La miseria humana, Lizandro Meza)

Porque los vivos son los que matan

(Suena Lumbalú, Calixto Ochoa)

Mundos mágicos en los que un palabrero
Podía curar reses a distancia
Sólo con saber dónde estaban
Rezando

Algunos embrujos de caderas y sudores
De gente perdiéndose en la espesura
De la selva
De la sierra
De la ciénaga

Del desierto
Desde siempre
Tierras místicas
Flautas como pájaros

(suena un loop de Por ahí es que va la cosa, Andres Landeros)

Quizá ni el mismo diablo es tan malo como los humanos

Vive bebiendo y perdiendo acordeones

Enredando el paisaje en un nudo climático

De brujas, muerto y acordeones

(Suena La antropología, Edson Velandia)

Pero yo qué voy a saber.

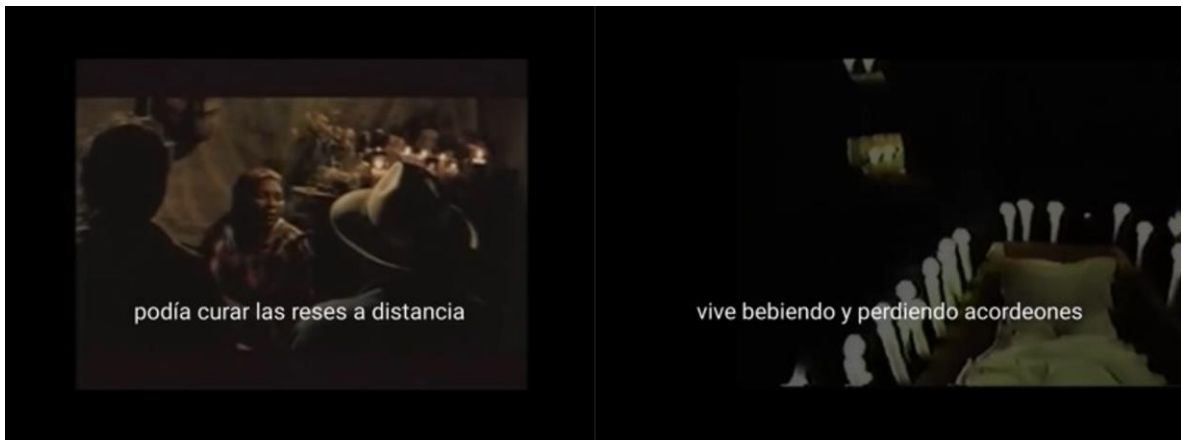


Imagen 17. Fotograma de Sufrir Cantando, ensayo audiovisual de la autora.

7. LA MISERIA HUMANA

Encontrándose el poeta en la marginalidad de la ausencia de la salud, perdido en sus propios pasos, pasa como una suerte de héroe romántico tropical, frente al cementerio para dilucidar sus penas con la sabiduría de quién ya no habita este mundo.

Gabriel Escorcía Gravini, nacido a finales del siglo XIX en Soledad, Atlántico, fue diagnosticado desde niño con el mal de Hansen, más conocido como lepra, enfermedad que por siglos se relacionó con la falta de Dios (Ruiz, 2012), como si la falta de salud no fuese suficiente, condición por la que los enfermos de este mal fueron segregados hasta hace alguna décadas en pueblos aislados, condenados a morir en el ostracismo y la insalubridad, situación de la que Gabriel Escorcía salió librado debido a la negativa de su familia, pero a cambio de esto hubo de permanecer recluido en un tipo de celda al fondo de su casa.



Imagen 18. Ensayo visual desde el cómic. Creación de la autora.

Las noches “de misterio, estando el mundo dormido” eran entonces, el momento de escapar de su reclusorio familiar, haciendo constantes visitas al cementerio donde bien podría inspirarse al ver concretada la muerte que toda la vida le había perseguido, además de huir de la gente del pueblo que probablemente lo habría ajusticiado de alguna manera.



Imagen 19. Ensayo visual desde el cómic. Creación de la autora.

“Me fui a buscar los muertos por tener miedo a los vivos” es un verso que se puede extrapolar a la vida moderna, y tiene una vigencia diacrónica, buscar a los muertos, no sólo de manera literal como lo hace el poeta, sino como metáfora del conocimiento mismo, los muertos como ancestros poseen una sabiduría de la que carecen los vivos, quizá por el tiempo -el diablo sabe más por viejo que por diablo- o porque en el viaje al otro mundo los hiciera comprender la vida por encima del bien y el mal. Esta búsqueda simbólica de los muertos, Silvia García Cusicanqui lo llamaría *necrademia*, como la costumbre de siempre mirar a los muertos como fuentes de enormes saberes. Creo que un valor adicional en la búsqueda de los muertos del poeta, es, como mencioné anteriormente, la cercanía de su muerte propia, falleciendo a los 28 años tras casi toda una vida de padecimientos.

Por el otro lado, el temor a los vivos, provenía su propio desapego al mundo de estos por tratarse de un mundo cruel y discriminativo, parte de reconocer a los vivos como seres con el poder de la locomoción y de la acción quizá violenta, sobre todo en este país cuya costumbre es justamente la violencia.

*¿Estaba allí de perverso
Entre seres no ofensivos?
¿Fui a perturbar los cautivos
De los sepulcros desiertos?
Me fui a buscar a los muertos*

Por tener miedo a los vivos

Hay también referencias a la cultura grecorromana en versos como:

que emperlaba con su luz

Diana la novia del poeta

refiriéndose a la luna, que en la tradición latina era llamada Diana, dios también del arco y la flecha.

Pero el poeta, aunque decididamente elige entrar a la *necrópolis santa*, a *interrogar a la parca*, aún mantiene su condición de humano y cede ante el miedo al encontrar entre los árboles una calavera, a lo que procede a interrogar a esta.

Bajo de un ciprés sombrío

y verde cual la esperanza

y con fúnebre semblanza

estaba un cráneo vacío

yo sentí pavor y frío

al mirar la calavera

pareciendo en que esfera

como que se reía de mi

y yo de ella me reí

viéndola en tal miseria

El encuentro con la muerte, que aunque el poeta iba en su búsqueda, llega a los límites de lo extraordinario y le plantea un nuevo panorama, menos hostil *y verde cual la esperanza* haciéndole notar, que aunque se encuentre en un dilema existencial, esta vivo, siendo la vida en sí misma un poder. y viendo la muerte como un despojo de la existencia, como una *miseria humana*, despojada de la belleza y la conciencia.

A lo que responde la calavera, añadiendo más magia al encuentro:

yo soy el cráneo de aquella

a quien le cantaste un día

En este momento el poeta se caracteriza como *exhumador* (Villegas, 2017) absorbo frente a la mujer fallecida, mujer de sus afectos, y en esto tiene similitudes con otros poetas colombianos de su época, José Asunción Silva por ejemplo en sus nocturnos tan lánguidos extrañando la amada muerta, o Jorge Isaacs guardando los cabellos de María.

Hay una característica también importante en la alocución de la calavera, y es su similitud al carácter de sabio, “*aquí el que de mí se ríe, de él mañana se reirán*” o “*aquí tienes que volver y calavera serás*” por ejemplo, son versos que hablan de la máxima de un futuro irremediable, la calavera, lejos de estar desprovista de conciencia, funge más como oráculo:

*Aquí está a gran verdad
que sobre el orgulo pesa
aqui la gentil belleza
es igual a a fealdad
aquí acaba la maldad
y la bondad tan preciada*

y finaliza vaticinando:

*aquí tienes que volver
y calavera serás*

Condenado al encierro, el poeta se apasiona por la literatura, diluyendo en aventuras ficticiales sus días, escribe, entre otros textos, *La gran miseria humana*, con un estilo romántico gótico, al estilo de Edgar Allan Poe pero también con José Asunción Silva y Jorge Isaacs, quienes pese a ser contemporáneos gozaron de la atención de ser del interior del país, siendo este centralista, no solo de forma política sino académica y culturalmente (Villegas, 2017).

Con la enfermedad siguiéndole los pasos incluso después de su muerte, sus escritos fueron incinerados para no propagar la peste, sobreviviendo algunos textos que se encargó de difundir tiempo después otro poeta de Soledad, José Miguel Orozco, quien publicó una serie de folletines para preservar la obra de Escorcia Gravini.

Mucho tiempo después, por cuestiones de la fiesta y la parranda, Lizandro Meza, maestro acordeonero, escucha a unos hombres cantando los versos de *La gran miseria humana*;

“Estaba en la casa, y llegaron unos turantes a la casa, esos borrachos de los pueblos, y se sentaron en el corredor de la casa allá en el pueblito y comenzaron a cantar la miseria humana, y al escuchar la canción, de madrugada, como a las tres de la mañana, desperté a la niña Luz, le dije, oye eso, qué mensaje tan bonito tiene

esa canción, dice, quién canta ahí, no, ahí está cantando el Piscioló/Viciolo (¿) ah vé, y dónde vive, vive por ahí en el barrio Chingalé, vé, pendiente. Ese otro día, en la mañana, pasé por allá, todavía tenían la mismita, no habían dormido, entonces me lleve un botella de tres esquinas, compré una botella de tres esquinas y me llevé la grabadora, serví una ..(¿) de tres esquinas, pa que me canten la miseria humana y comenzó a cantarla, y entonces de inmediato, al ver la profundidad del mensaje humano que tiene esa canción, tomé el (¿) dije, bueno le voy a hacer la música a esta canción, la verdad es una obra de arte esta canción. Entonces le hice la música y la grabé, la verdad que fue un gran éxito” (Lizandro Meza)⁶



Imagen 20. Fotograma del minidocumental *La miseria humana*, Fundación Ernesto McCausland.

Y así, de noche, como el transcurso del viaje del poeta, llega entre sueños a los oídos del cantante la canción, las palabras se las lleva el viento y justamente este carácter aerobio de las palabras, permite que se trasladen de lugar a lugar, y época a época. Mantenido vivo por la tradición oral, así como *Los versos del Pilón*, de quienes se desconoce el autor, pero los versos se han mantenido de voz a voz⁷.

⁶ Lizandro Meza entrevistado para emisión televisiva, publicado por la Fundación Ernesto McCausland

⁷ Leonor Dangond Castro, *Raíces vallenatas*, texto inédito.

Siento que la miseria humana retrata los aspectos de mito que abordo en esta investigación, desde su construcción de sentido, hasta sus procesos en el paso de la historia.

Cómic o canción ilustrada.

Hans Robert Jauss en su poética, describe el proceso de la *cocreación*, en el que la interpretación se convierte en un sistema de adaptaciones personales del artista a la obra base, se trata de la transformación de la *aesthesis*, el disfrute –“al ver la profundidad del mensaje humano que tiene esa canción”- a la *poiesis*, la creación⁸ –“dije, bueno, le voy a hacer la música a esta canción”-. La cadena de la interpretación puede extenderse al infinito, cuantas veces sea interpretada la canción por un nuevo músico, la interpretación en este texto pasa también por la transcripción a los lenguajes gráficos, el dibujo y la escritura expandida, que no son otra cosa que la serie de adaptaciones propias de mi *poiesis* sobre la obra original.

A continuación, el resultado de mi *cocreación* sobre la Miseria humana; tomando como obra original la canción La miseria humana, con las estrofas que musicaliza Lizandro Meza, que son 11, diferente a la original, compuesta de 30 estrofas.

Para esta canción elegí como lenguaje el cómic, porque me permite llevar un tipo de escenas en una línea de tiempo, en el momento de ilustrar cada una de la estrofas, me doy cuenta que si bien, si hay algunas escenas que pueden ser representadas *literalmente*, puesto que muchos de los versos de la canción no relatan una acción dada o un diálogo específico, como ocurriría en un cómic tradicional, sino que este, al tener un estilo lírico, habla metafórica y filosóficamente, así que en este texto me adhiero a la definición que hace Scott McCloud en la que incluye, no sólo el cómic tradicional como lo entendemos, sino que para el también estarían comprendidos cualquier tipo de ilustraciones que lleven una secuencialidad deliberada, así que desde el medioevo con las letras capitales historiografiadas (Marín, 2008).

Enmarco este cómic o canción ilustrada, que si bien, pertenece al lenguaje gráfico por su naturaleza dibujada, también se trata de un ejercicio de escritura, en un sentido expandido, como he venido mencionando a lo largo del texto, no se trata entonces de

⁸ Hans Robert Jauss

sólo una actividad gráfica nada más, sino del acompañamiento simbiótico de la imagen y la escritura para narrar una canción y sus laberintos metafóricos y conceptuales. Adicionalmente se repartirán unas copias del cómic para continuar la tradición de los folletos.

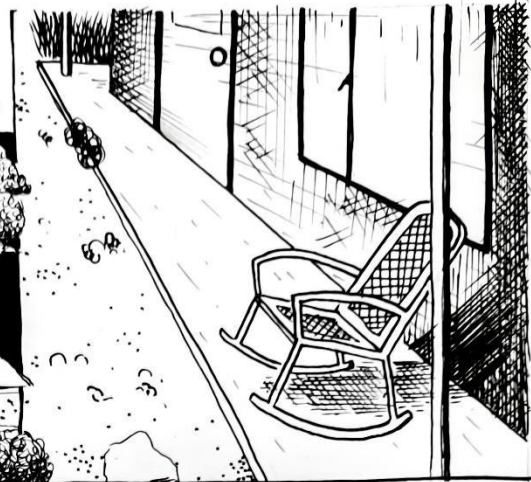
la
Miseria
e Humana

The text is rendered in a black, elegant cursive script. The word 'la' is positioned at the top center. Below it, 'Miseria' is written in a larger, bold font with a decorative underline. The word 'e' is written in a smaller, more delicate script, and 'Humana' is written in a large, flowing cursive font. The entire composition is surrounded by several four-pointed starburst symbols and small dots, creating a decorative and whimsical effect.

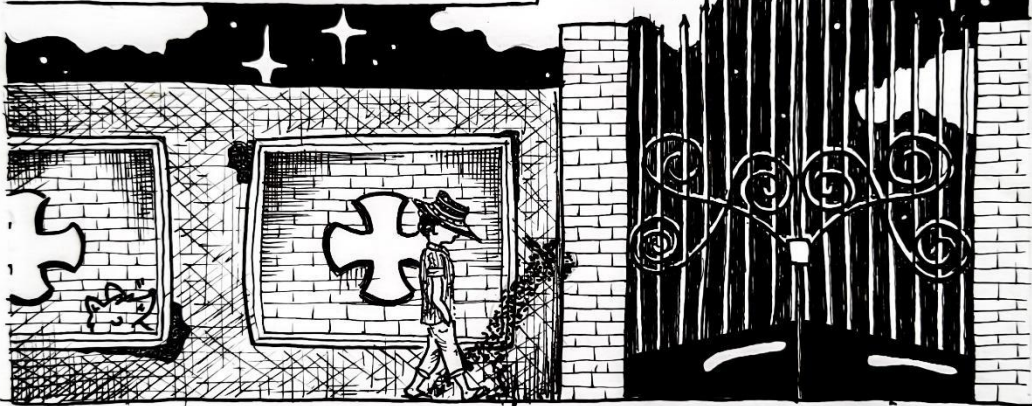


Poema original por
Gabriel Escorcia Gravini,
musicalizado por
Lizandro Mesa.

UNA NOCHE DE MISTERIO
ESTANDO EL MUNDO DORMIDO



BUSCANDO UN AMOR PERDIDO
PASEÉ POR EL CEMENTERIO

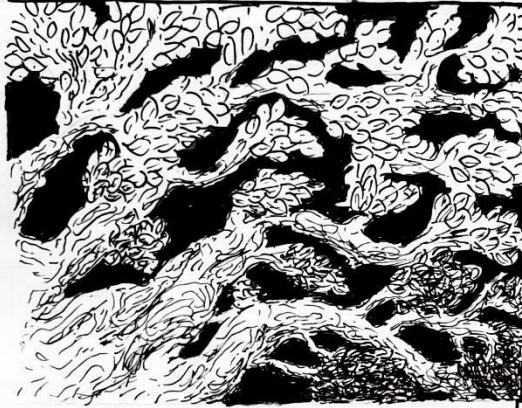


DESDE EL AZUL HEMISFERIO
LA LUNA SU LUZ PONÍA
SOBRE LA MURALLA FRÍA
DE LA NECRÓPOLIS SANTA

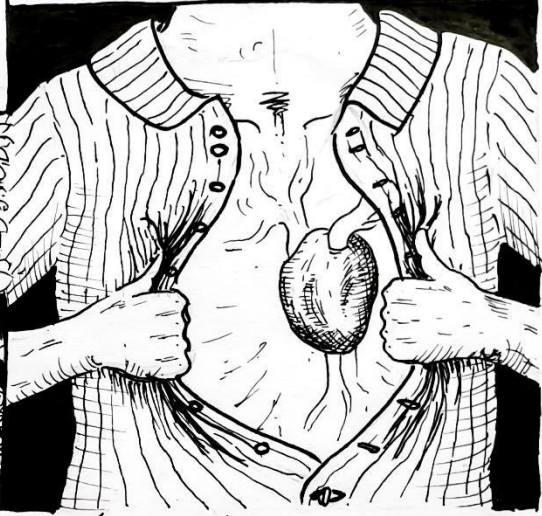
EN DONDE A LOS MUERTOS CANTA
EL BUHO SU TRISTE ELEGÍA.



LA LUNA Y SUS LIMPIOCES
A LAS TUMBAS OFRECÍA
Y PULSABA EN LA LUZ FRÍA
EL ARPA DE LOS CIPRESSES



CON AQUELLAS LOGUBRECES
DE MI CORAZÓN HERMANA




Y ME INSPIRARON CON GANA
DE INTERROGAR A LA PARCA

ENTRÉ A LA GLACIAL COMARCA
DE LAS MISERIAS HUMANAS



ACOMPANADO DE INCIENSO
LOS DIFUNTOS VISITE
Y EN CADA TUMBA DEJE
UNA LAGRIMA Y UN VERSO




ESTABA ALLÍ DE PERVERSO
ENTRE SERES NO OFENSIVOS?



FUI A PERTURBAR LOS CANTIDOS
DE LOS SEPULCROS DESIERTOS?



¡No!



FUI A BUSCAR A LOS MUERTOS
POR TENER MIEDO A LOS VIVOS

LA NOCHE ESTABA MUY BELLA
Y EL AIRE MUY SONORO
Y EN UNA DALIA DE ORO
SEMEJABA CADA ESTRELLA



Y LA BRISA SIN QUERRELLA
POR SER VOLUBLE Y SER VANA
EN ESTA MANSIÓN ARCANIA
CORRÍA LLENA DE EMBELECO
DEJANDO SUS FRESCOS BEBOS
EN LAS MISERIAS HUMANAS

LA LUNA SEGUÍA BRILLANDO
EN EL AZUL DE LOS CIELOS
Y LAS NUBES CON SU VELO
SIN MIEDO LA IBAN TAPANDO



Y EN PROCESIÓN PASANCO
POR LA INMENSIDAD SECRETA
IBA LA BRISA INQUIETA
Y RETOZABA EN EL SAJO

QUE EMPELABA CON SU LUZ
DIANA LA NOVIA DEL POETA



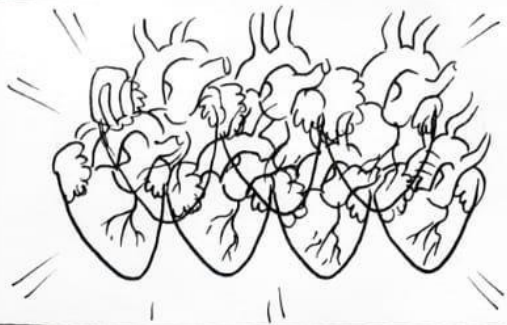
LA LUNA QUE DIANA ES
EN AQUELLA HERMOSEA NOCHE
SE ABRIÓ COMO AORO BROCHE
COMO UNA FLOR DE PRENDIEZ



SENTÍ QUE TEMBLABAN MIS PIES
EN TAN LOBREGUE MANSIÓN



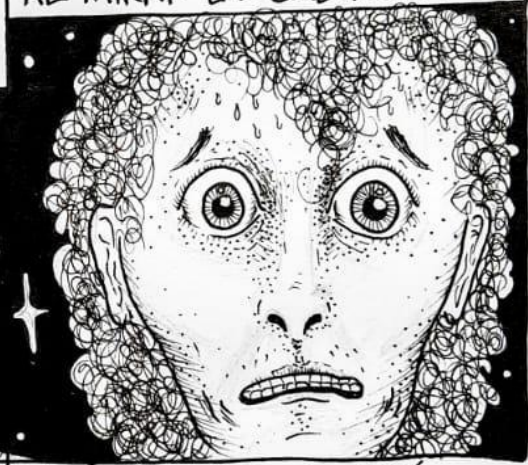
Y COMO REVOLTOCIANO
TEMBLABA MI CORAZÓN



BAJO UN CIPRÉS SOMBRÍO
Y VERDE CUAL LA ESPERANZA
Y CON FUNEBRE SELLANZA
ESTABA UN CRÁNEO VACÍO



YO SENTÍ PAVOR Y FRÍO
AL MIRAR LA CALAVERA



PARECIENDO QUE EN SU ESPERA
COMO QUE SE REÍA DE MI

Y YO DE ELLA ME REÍ
VIÉNDOLA EN TAL MISERIA



DIME HUMANA CALAVERA,
QUE SE HIZO LA CARNE AQUELLA,
QUE TE DIÓ HERMOSURA BELLA
CUAL LIRIO DE PRIMAVERA

QUE SE HIZO TU CABELLERA
TAN FRÁGIL Y TAN LIVIANA
DORADA CUAL LA MAÑANA
DE LA AURORA EL NACIMIENTO

¿QUE SE HIZO TU PENSAMIENTO?
¡RESPONDE MISERIA HUMANA!



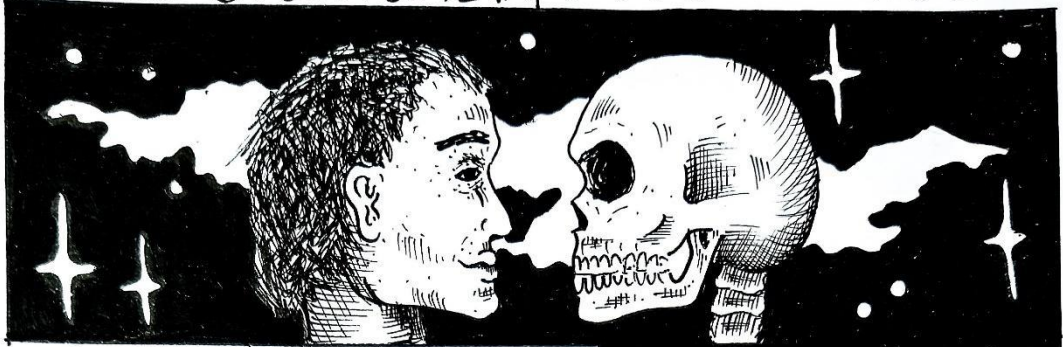


CALAUERA SIN PASIONES
DI QUÉ SE HICIERON
TUS OJOS

CON QUÉ MATES DE HINOJO
ANHELI COS CORAZONES
QUE REPLETOS DE ILUSIONES
TE AMARON CON SOBERANA
PASIÓN QUE NO ERA
VILLANA

EN ESTAS HORAS TRANQUILAS
DI QUÉ HICISTE TUS PUPILAS
RESPONDE, MISERIA HUMANA!

CALAVERA, QUÉ INFELIZ | Y POR QUÉ TE ENCUENTRA NATA
TE BESÓ EN LUNA DE PLATA | SI LARGA ERA TU NARIZ



DÓNDE ESTÁ LA MASA GRIS
DE TU CEREBRO PENSANTE?



DÓNDE ESTÁ EL BELLO SEMBUANTE
Y TUS MEJILLAS ROSADAS
QUE A BESOS EN NOCHE HELADA
QUISO COMERSE UN AMANTE



Imagen 20. Ensayo de cumbia ilustrada (cómico). Creación propia de la autora.

8. AHÍ VIENE SONANDO

Qué lloras bebé (dime qué te duele)

Porque se murió mi madre (no tengo quién me consuele)

Porque se murió mi madre (no tengo quién me consuele)

Petrona Martínez



Imagen 21. Ensayo de la autora a partir de la canción Un niño llora en los montes de María.

Qué cosa es la muerte, sino el rito de paso definitivo, el último y definitivo. Y no es de asombrar que la muerte tenga ese carácter abrumador de la inmensidad desconocida, del ser que ya no es, como quien deja de ser, que fue y no será. Es más conocido, en nuestros tiempos, el espacio exterior, que las aguas mismas de la muerte, de las que solo, a lo largo de toda la historia, y de todas las historias (porque cada vez nos queda más claro que no es una sola) hemos especulado y creado universos mitológicos de los que nunca estaremos seguros a menos de llegar la implacable certeza de muerte propia.

Por años, la muerte les ha llegado como un sonido, allá donde aún se pueden escuchar sonidos, indicios de la naturaleza y el azar de la vecindad de la muerte, un lugar lejano en el tiempo y el espacio de esta ventana junto a la calle principal de un barrio de Bogotá, acá quizá por el aparato de la vida citadina que los sonidos de la muerte se materializan en los gigantescos estrépitos de accidentes. Tal vez esa cercanía de todo un paisaje sonoro hace que se puedan reconocer en el aire esos sonidos que vaticinan el fatídico momento.

En algunos casos se trata de una presencia premonitoria, *lombo-lombo* (Friedeman, 1990), se llama el pájaro negro que se pasea por el pueblo la noche anterior y sólo algunos (los más perceptivos) son capaces de escuchar su graznido, que es literalmente el soplo de la muerte. Aunque esa misma ave, con un nombre que no recuerdo, cuenta mi mamá, que a su vez le había contado su abuela, que ella sí se había encontrado un par de noches un pájaro negro y gigante y que, dicho y hecho, al día siguiente amanecía muerto o habría de morir algún vecino, conocido o familiar, pero así sería la premonición, como un poder sumamente impreciso, ¿quién se irá a morir? Casi tan impreciso como el oráculo griego quien, en figuras retóricas e infinitivos aleatorios, marcaban el destino trágico pero ambiguo del héroe o la calavera que asegura que después de la muerte la gentil belleza es igual a la fealdad.



Imagen 22. Ensayo de la autora "el lombo lombo"

No siempre la muerte llega con previo aviso (¿acaso alguna vez en realidad lo hace?). Un rumor de vientos, golpes de tambor y hojas secas que avisan el que ya alguien murió.

Así mismo a Úrsula Iguarán, le llegó con un sonido, el canto de un juglar al que llamaban Francisco el hombre, al que había que pagar 2 centavos para que cantara las noticias de pueblo en pueblo, y que según contaban tenía 200 años y se había batido en duelo de acordeones con el mismísimo diablo saliendo victorioso, sólo así fue como se enteró de la muerte de su madre, meses después del incidente esperando noticias de su hijo José Arcadio. O como su otro hijo, el coronel Aureliano Buendía, líder de la rebelión, quien nunca estuvo seguro de por qué peleaba, quien aún que escuchó y vio de cerca a la muerte en incontables ocasiones, sólo la escucharía certeramente en el momento exacto frente al pelotón de fusilamiento.

En los Funerales de la Mama Grande, la vida se le fue con la última palabra de su testamento con todos los bienes materiales y no materiales, la vida se le escapó con la lista de la última de sus pertenencias dándole paso a los más grandes funerales que se hayan visto jamás por nueve días y nueve noches como dicta la tradición, como si la muerte misma estuviera esperando la orden de la gran matrona.

Me parece muy potente esta imagen la muerte como esperando esperando la última palabra de la matrona, la palabra como vehículo del poder simbólico de ser dueña hasta de lo que no estaba escrita escrito, y cómo su muerte puede representar ese paso de la oralidad a la escritura, como exhala con su último bien, y quedan nada más sus historias y su testamento -escrito- para dar paso a los funerales más grandes que se hubiera visto en la tierra.

Otro escenario en que la música vuelve a encontrarse con la muerte es en la costumbre de poner un músico a tocar en los duelos a muerte. En los viajes del viento, cuando Ignacio Carrillo llega a Ciénaga con su aprendiz, unos hombres armados con ira y machetes le piden que toque a cambio de no salir él también mal herido, como acompañamiento de un duelo, cuyos filos también resuenan fríos sobre el reflejo del agua sobre el que se ve pasar el momento. Cosa más o menos común pero terrorífica en Colombia, en la que (también me cuenta mi madre, que no es de la costa sino de

Santander) no pasaba una semana sin un muerto a machetazos o tiros en el pueblo, ya fuera por razones políticas o por vengar hasta más mínima injuria.

Durante la colonia, los españoles que llegaron sintiéndose con el poder bíblico de Adán de nombrar y tomar todo aquello que encontrarán, nombraron despectivamente las comunidades indígenas, llamando Caribes a todas las comunidades costeras del Darién a Maracaibo en eufemismo de caníbales, al ser todas estas tribus guerreras (Dangond, 1988). Y es no más de imaginarse el miedo que sentían estos pálidos antepasados al escuchar la *guasábara* acercándose, el sonido de guerra de los indígenas caribes, que no era tan sólo un grito, sino que parecía que una verdadera estampida fuese a por ellos, sonido de voces, vientos, armas y pasos acompasados, cada vez más cerca estos astutos *caníbales* avanzando por la selva salvaje y tropical que también parecía querer comérselos, tierra extraña donde vieron tomar cuerpo a los grandes monstruos de su mitología en los pequeños animales, la tierra de las Amazonas y las sirenas. La selva completa viniéndose encima, como si el todo fuera uno.

Manuel Zapata Olivella, en *Changó el gran Putas*, relata la historia de Ngafua el mensajero de Changó, orisha que también fue exiliado de la madre África, quien desde que lo atrapan las lobas⁹ después de haber estado siete días naufrago en mar abierto, cantará la historia de las desdichas que habrán de sufrir en el barco de los negreros, siendo sus cantos el sonido que ocultó el ruido de las limas con las que Nagó e Ngafua, príncipes en África, soltaron sus grilletes y estuvieron por una semana rodando el barco aterrorizando a los españoles que juraban que un espíritu les visitaba, conjurado por los cantos negros, que venían con el poder de los poetas hechiceros del Alto Níger. Y en la llegada a América, Ngafua saltó del barco de las lobas blancas en medio del motín en que murieron no solo los negreros, sino también muchos de los negros, con un bebé en brazos, nadando durante siete días, y los rescataron siete indias, que los curaron con una poción de siete yerbas, y amamantaron al bebé, el pequeño rey Benkos Biohó, hijo de la propia Yemayá¹⁰ que a los pocos días de nacido ya sabía palmotear el tambor.

Y el mismo Benkos Biohó organizó con canciones la revolución cimarrona y en trenza trazaron los mapas para despistar los negreros:

⁹ Término con él se refiere Manuel Zapata Olivella a los españoles esclavistas.

¹⁰ Orisha diosa del mar.

los pescadores se acercaba a recoger nuestras consignas para regarlas por las islas y plantaciones de coco a lo largo de sus playas, de ves en cuando oimo el clarín de los burros, el esclavo que los arrea reparte los rumores del levantamiento entre los ordeñadores y tabacaleros de las sabanas (Zapata, 1983).

En la actualidad, en el ritual fúnebre palenquero del *Lumbalú*, palabra que se presume viene del bantú, compuesta por el sonido *lu-* que hace referencia a un colectivo y *-mbalú* que significa melancolía. Batata el tamborero legendario, toca el *yamadó*, el tambor sagrado, un tambor que con sus proporciones indicaba el poder que tenía de abrir las puertas de otro mundo; un metro cincuenta de alto, fabricados de piel de venado hembra, necesariamente hembra, que se tocaba recién fallecida la persona, retumbando a lo largo del poblado avisando, con un sonido, la muerte que acaba de llegar. Llamada al pueblo que abre paso a la celebración de los *lecos*, en el que un grupo de mujeres, allegadas al difunto y matronas del cabildo salen de casa para ir lamentándose en voz alta por rincones, callejones y pasadizos avisando el nombre de aquel que acaba de morir y de paso avisándole al muerto que su alma debe partir (Friedemann, 1990).



Imagen 23. Fotograma del ensayo audiovisual creado por la autora.



Imagen 24. Ritual de locos, ilustración propia.

Por otro lado, se conocen ritos funerarios indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, cuyos ecos resonarían en músicas posteriores, koguis, arhuacos y wiwas compartían similitudes en el *Chicote*, que a ritmo de carrizos (gaitas) y maracas bailaban entrelazados para despedir a sus difuntos (Viloria, 2017). Teniendo como lugar sagrado La Línea negra, en la Sierra hacia la zona del actual César (en sus tiempos, todo era el Magdalena Grande), sitio de confluencia de espíritus que no dejarían de habitar mágicamente el Valle de Upar, antiguo cacique.

Pero la muerte no siempre fue tan fatídica (¿acaso en realidad alguna vez no lo es?). Si bien no es descrita en su imagen -para una imaginación cristiana y occidentalizada aparecerá como esa parca de negras vestiduras con un rostro medio cadavérico- es posible enfrentársele, dialogar con ella e incluso rehusarse:

*La muerte me vino a buscar,
Y yo le dije:, carajo respeta.
Yo tengo cien años nomás
por ahí por donde viniste regresa.*

Ay, conmigo que nadie se meta. (x4)

La muerte se puso a escuchar. (*pensar)
lo que me dijo, eso sí es fortaleza:* (me dijo: ay hombre, eso sí es fortaleza*)
"nomás te vine a saludar,* (* yo sólo vine a saludar)
todavía puedes seguir* aquí en la tierra". (* vivir)*

Nando Coba

La MUERTE
me vino a
BUSCAR

A hand-drawn illustration on a black background. The text 'La MUERTE me vino a BUSCAR' is written in a colorful, brush-stroke style. 'La' is in yellow, 'MUERTE' is in pink and yellow, 'me vino a' is in pink, and 'BUSCAR' is in yellow and pink. A comet with a long, yellow and orange tail streaks across the scene from the upper right towards the center. The background is filled with small white and pink dots representing stars, and several larger, multi-pointed stars in yellow and white.



Imágenes 25 y 26. Ensayo visual creado por la autora, a partir de *La muerte me vino a buscar*.

Qué más seguridad que la negativa de la mismísima muerte, pero aún antes, la acción de enfrentarse a una entidad que pareciese casi amiga, o por lo menos, se denota un cierto grado de no jerarquización del poder, en este caso un poder sobrenatural, frente a un cantador. Otro punto por tratar es “yo tengo cien años no más” como viniendo de tiempos pretéritos en los que los cuerpos duraban tanto como Matusalén, o mejor aún, como Úrsula Iguarán, quien cerca a ser una señora centenaria, aún guardaba la vitalidad de la señora de la casa, dispuesta para criar una generación más de Buendías locos. O como la Mama Grande, que es un línea de tiempo hipotética es descendiente de Úrsula pero que en su poderío y determinación parecieran casi el mismo personaje, como quien hereda no solo los bienes materiales e inmateriales, sino la contextura del cuerpo, la personalidad y hasta la longevidad.

Sin embargo, este coqueteo y esta relación tan directa y conversacional con la muerte es un rasgo fundamental en la canción *La Miseria humana*, interpretada por Lizandro Meza, quien a su vez la tomó del poema original de Gabriel Escorcía Gravini llamado *La gran miseria humana*, escrito alrededor del siglo XIX, de una extensión mucho más épica que la conocida canción, contando con 30 estrofas de la cuales, Lizandro Meza sólo tomó 11 (nada más). Lo más relevante de esta historia es que el poeta original sufría de lepra pero al ser parte de una familia adinerada, tuvo el privilegio de no ser enviado a los pueblos de leprosos que existían por esas épocas, sino que lo mantenían en el patio de la casa (una casa enorme me imagino, con patio y solar como cuentan las madres) lejos de la vista de los transeúntes y sólo en las noches podía salir de su prisión para dar paseos, y siendo el cementerio su lugar predilecto:

*Con aquella logubreses,
de mi corazón hermana,
Y me inspiraron con gana,
interrogar a la parca [...]
¿Estaba allí de perverso
entre seres no ofensivos?
¿Fui a perturbar los cautivos
de los sepulcros desiertos?
¡No! Fui a buscar a los muertos
por tener miedo a los vivos [...]*

Estas dos canciones denotan un poder que tiene el poeta/cantador de medirse en duelo o en entablar una conversación con la muerte o los muertos, poniéndolo en una zona limítrofe entre este mundo y el otro, como si la música le diera la posibilidad de moverse de un lado al otro.

Este poder es comparable a los poetas hechiceros del Alto Níger, de los que habla Zapata Olivella, la magia, para que ocurra, real o ficcionalmente, hay que pronunciarla, cantarla o escribirla. La palabra es magia y la magia es palabra. El mito en sí mismo como relato es la palabra provista de misticidad, el cantador es un creador de mitos. García Márquez también cuenta la historia de un brujo: “

En un lugar de la costa caribe de Colombia, yo vi a un hombre rezar una oración secreta frente a una vaca que tenía gusanos en la oreja, y vi caer los gusanos muertos mientras transcurría la oración (García, 1984)

Es así como en esta maraña de historias, canciones y rumores, se puede ver la relación tan estrecha del sonido con la muerte o con otras experiencias de lo extraordinario, la muerte en su llegar y en el tránsito de un mundo al otro parece estar acompañada o guiada por canciones, y la palabra goza de todo su poder mítico.

9. RITUAL COLECTIVO DE MEMORIA

Para finalizar y terminar de darle sentido a la ritualidad del mito en la cumbia, propuse un Ritual colectivo de memoria en cual hacemos el paso de lo ritual musical como lo es la tradición de la costa caribe, y lo traslado a un espacio de ritual gráfico en este transporte de energías de un lenguaje al otro.

Este se trató de un ejercicio que se trató de un ritual colectiva en homenaje a las víctimas del 9 de septiembre del 2020, día en el que ocurrió una masacre a manos de la policía, 13 personas fueron asesinadas, entre ellos German Smith Puentes, primo de un amigo muy querido, quien solo tenía 25 años de edad y un hijo de 6 años.

También análogamente, el bullerengue, el lumbalú y en general el canto, se ha convertido en una herramienta de resiliencia en los pueblos afro principalmente e indígenas, que habitan territorios que a lo largo de la historia desde la conquista, han sufrido de un sin

fin de violencias estructurales y el genocidio de sus pueblos. La música se convierte en resistencia ante la historia y el dolor.

Es por eso también que, desde la gráfica y la escritura expandida, intenté -intentamos- hacer precisamente un acto de resiliencia ante un crimen de estado, que así como en los territorios alejados de las cantadoras, pasará también con impunidad, este mural se convirtió entonces en el símbolo de que aún permanece en nuestras memorias, y no será olvidado como un número más.



Imagen 27. Ritual colectivo de memoria, abril 2021

Para esta jornada hubo un círculo de palabra paralela a la jornada de mural en la que estábamos participando, en la que participaron diferentes organizaciones y personas víctimas del estado. Nos contaba Freddy -el primo de Germán, quien era nuestro vínculo- que para él era muy importante que su tía se conociera con estas organizaciones y estas personas que llevan años luchando porque se haga justicia, para así darse cuenta que no estaba sola en su dolor y en la impotencia de la impunidad, pues, aunque ya está

identificado el policía que le disparó a su hijo, ya está en libertad y ejerciendo. De manera que el encuentro político también hizo parte de este ritual, que como explica Schechner, no se trata solo de lo sagrado, sino que también hay rituales vernáculos, en los que el encuentro político -pero no encuentro político vacío, sino de una relevancia claramente personal- podría clasificarse como tal. Además, algo que me gustaría resaltar de este tipo organizaciones y acciones en pro de las víctimas y la justicia por la violencia, es cómo la ternura se convierte en el medio del apañe, la ternura como mecanismo de resistencia, sin demeritar el trabajo político claro está.

Aclaro que no fui organizadora del evento, en que también hubo música y el mural fue una realización colectiva. Y esto precisamente me parece un punto muy fuerte puesto que no se trataba de mí, ni de mi trabajo de grado simplemente, sino de algo que mucho más grande que nosotros y es la experiencia colectiva de ver la muerte rozando nuestros cuerpos, y llevándose a los pelaos. Por tratarse de una acción colectiva, y con un fin catártico y memorístico, consideré que este no sólo se trataba de un ejercicio de escritura, sino realmente de un ritual de memoria.



Imagen 28. Ritual colectivo de memoria, abril 2021

Previa a la jornada ritual, ya había teníamos tenido tres encuentros de preparación del diseño, y de preparación del muro, trabajamos principalmente con Yeison Ángel y Andrés Quiroga, con quienes posterizamos la fotografía para poder hacer un croquis con la ayuda de un proyector, elegimos y preparamos los tonos, fondeamos la primera vez, etc.



Imágenes 28 y 29. Ritual colectivo de memoria, abril 2021

Este verso, lo elegí de Aguacero e' mayo de Totó la Momposina:

Mañana cuando me vaya, mañana cuando me vaya

Quien se acordará de mí, quien se acordará de mí

En relación con la memoria, esa memoria que, en el caso particular de las víctimas, es el sustento de su resistencia, la memoria como impulso vital de quienes se quedan. El desasosiego de la cantadora al pensar en el día en que se muera, si, así como nuestros

cuerpo se irán como agua que lleva el río, de hecho, continua la estrofa con la frase “solamente la tinajas por el agua que bebí”.

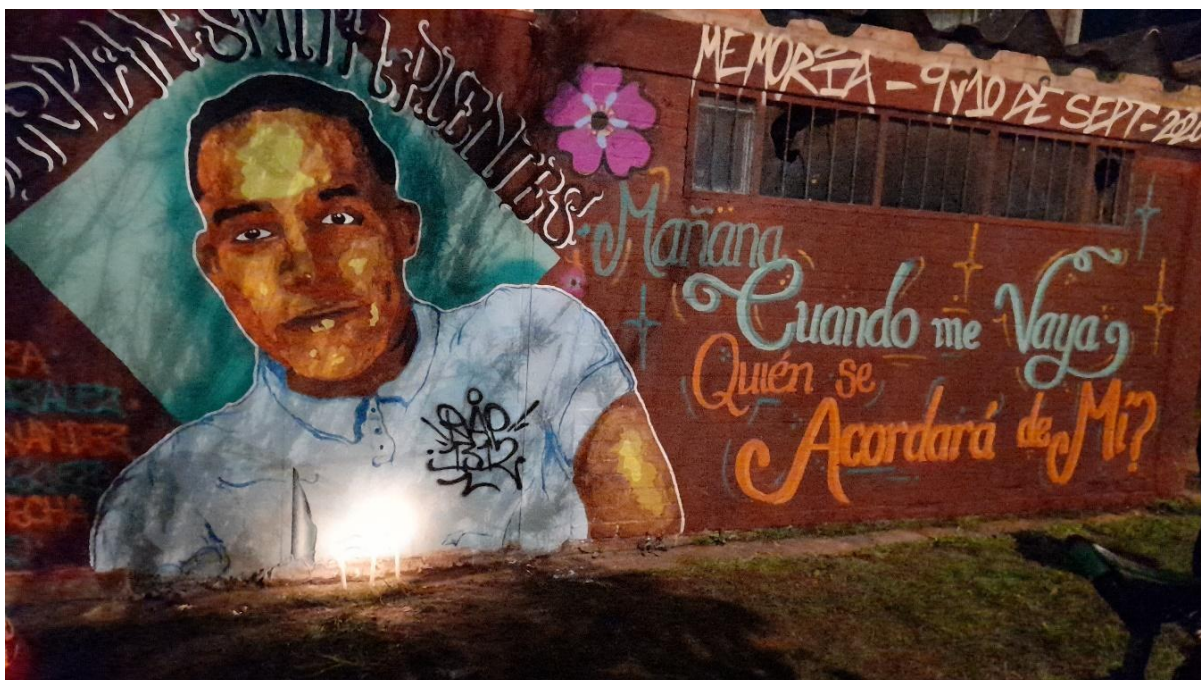


Imagen 30. Ritual colectivo de memoria, abril 2021



Imagen 31. Ritual colectivo de memoria, abril 2021

El niño que se ve en la foto es el hijo de Germán, el homenajeado, como mencioné anteriormente la idea de la actividad era que la familia y los otros participantes pintaran, las hermanas y la pareja llegaron desde temprano pero fueron un poco tímidas al principio, de manera que no se acercaron mucho al muro, pero estuvieron viendo todo el tiempo, el único que decididamente se arrojó a la pared, fue el niño que llegó diciendo “Yo quiero pintar a mi papá” puso todo su empeño, de hecho fue el más rápido de los pintores. Después de un rato, mientras pintaba, y más en confianza puesto que estaba el primo -un querido amigo, por quien hicimos en realidad- de su padre, empezó a contarnos todo lo que había hecho ese día antes de que se muriera su padre, “yo siempre me acuesto a las nueve y eso pasó a las nueve”. Creo que esto fue uno de los momentos más valiosos del ejercicio, ese momento de catarsis en que mientras el niño pinta el rostro de su papá, cuenta el día de su muerte, un niño de seis añitos que recordaba que ese día había estado en un cumpleaños, de poder pintar con sus manitos ese rostro extrañado, de bajarse de la silla para mirar si sí se iba pareciendo. Yo no me quedé a escuchar la historia completa porque se me humedecieron los ojos y me fui a hacer otra cosa; escuchar y vivir las historias de este país de verdad que son una cosa increíblemente triste y es imposible que no se le escape a uno una lágrima -muchas- de pensar en todos los niños que se quedan sin sus padres, o los padres que se quedan sin sus hijos, sólo por tener la suerte perra de haber nacido pobre en Colombia, porque como fue Germán, pudo haber sido cualquier amigo, uno mismo, a manos del pérfido estado.



11. CONCLUSIONES

Esta investigación fue un recorrido por diferentes manifestaciones de la cumbia y la tradición oral del caribe colombiano en torno a la muerte y más que eso, un encuentro con lo extraordinario. Es posible afirmar que las manifestaciones de la cumbia no solo son diversas en términos de técnicas, sino que sus líricas, símbolos y textos, sí contribuyen a una narrativa mítica de la vida, la muerte, lo lúgubre, en el Caribe colombiano.

Clasifiqué estos hallazgos en grupos temáticos o mundos posibles en cada uno de los capítulos:

En el primero, *La cumbia, esa cosa mítica*, se categorizó la cumbia y la tradición oral como una construcción mítica a partir de diferentes elementos como la experiencia de lo mágico, el paso de la oralidad a la escritura y la mitologización de personajes históricos.

El segundo capítulo, *Sufrir cantando, muerte, magia y ritual*, fue un video ensayo en donde se construyó un archivo de distintas imágenes y canciones referentes al duelo y su ritualidad, hilando la narrativa con un subtítulo poético.

En el tercer capítulo, *La miseria humana*, se detalló el proceso de transmisión del poema a través de la historia comparándolo con otros mitos y analizando el paso del poeta por el cementerio y su encuentro con la muerte, sabia calavera. Acompañado de la ilustración de la canción en forma de narración gráfica, añadiendo un eslabón más a la cadena de la interpretación.

En el cuarto, *Ahí viene sonando*, se encontró también una diversidad de elementos que reflejan la profunda relación de la muerte y magia con la música y el sonidos, ya sean musicales, rituales o de la naturaleza.

Y por último, en *Ritual de memoria colectiva*, se planteó un ejercicio de escritura a manera de ritual de duelo y memoria haciendo un paso de los lenguajes rituales tradicionales, hacia los lenguajes gráficos, siempre en busca de la resiliencia.

Para concluir este andar por la tradición, y por esta lectura e interpretación -no sólo de el objeto de estudio sino de mis propias formas de creación- quisiera comentar también los hallazgos en proceso creativo y analítico, en primer lugar, poner de relevo la importancia de la muerte, y el mito en la construcción de la tradición y cómo esa tradición es pluridimensional en sus formas de manifestarse.

Así mismo, el valor de la escritura expandida como la posibilidad de la *pluridimensionalidad* también a la hora de *escribir* una interpretación, haciendo que el análisis también pueda manifestarse de distintas maneras, para seguir también el método de la transducción de *mover la energía de un lado a otro*. Y esto toma mayor fuerza en el Ritual colectivo en el que la escritura expandida se constituye como un ritual de duelo y un ejercicio de memoria.

Por otro lado, el valor de la tradición renovada o retomada, siendo la interpretación gráfica y analítica un eslabón más en la cadena de la tradición si la tomamos como un organismo dinámico que necesita de su práctica en el presente para seguir manteniendo esos elementos simbólicos del pasado, pero siempre susceptible a la transformación y a la recreación.

Por otra parte, un hallazgo importante de este trabajo de grado es que la semiótica como método de interpretación de textos y símbolos, permite entender la tradición de la cumbia como un problema de lenguaje. Asimismo, este método busca pensar en los universos de sentido, que permiten ahondar en la tradición y conceptualizar a partir de allí los elementos temáticos en los que organicé el texto. Estos textos fueron escritos también en clave de ensayo con un estilo altamente influenciado por la oralidad y la musicalidad que tomaba por referencia, esto me lleva a la figura del glosador poeta, el análisis semiótico se convierte en un ejercicio poético.

Y por último la búsqueda de la estética propia en la multiplicidad de formas de la escritura pasando por la ilustración, el mural, el video ensayo, la caligrafía, el video ensayo y el

ensayo clásico, dejándome influenciar mucho de los estilos populares, pero buscando también que se notara el propio.

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1. Esquema general del marco teórico sobre la cumbia, la tradición oral y las categorías emergentes. (2023). Creación propia.

Imagen 2. El Magdalena grande. (2012). Milenioscuro. Recuperado de: es.wikipedia.com.

Imagen 3. Fotograma de Los Viajes del Viento, Ciro Guerra. (2009). Recuperado de: www.youtube.com

Imagen 4. Fotograma de Cantadoras, memorias de vida y muerte en Colombia. Carrillo, M. (2016). Recuperado de: www.filminlatino.mx

Imagen 5 y 6. Gráfica de La Linterna, Cali.

Imagen 7. Por qué sufrir, por qué llorar si un amor se va otro vendrá. (s.f.) Monky. Recuperado de: co.pinterest.com

Imagen 8. Está prohibido estar triste. Carga máxima, Perú. (s.f.). Recuperado de: cargamaxima.pe

Imagen 9. Vive tus sueños. Elliot Tupac. (2016). Perú. Recuperado de: www.museoacieloabiertoensanmiguel.com

Imagen 10. ¿Quién nos mató a Duban? Movimiento 9 de septiembre. (2021) Recuperado de: www.instagram.com/m9s_2020

Imagen 11. Conmemoración del primer aniversario del movimiento 9 de septiembre. Movimiento 9 de septiembre. (2022). Recuperado de: www.instagram.com/m9s_2020

Imagen 12. Gráfica de Robert Crumb. (s.f.) Recuperado de:
<https://www.midlibrary.io/styles/robert-crumb>

Imagen 13. Fotograma de Sufrir Cantando. Martínez, D. (2021). Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=1TxNz3ctaLg&t=15s>

Imagen 14. Fotograma de Sufrir Cantando. Martínez, D. (2021). Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=1TxNz3ctaLg&t=15s>

Imagen 15. Fotograma de Sufrir Cantando. Martínez, D. (2021). Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=1TxNz3ctaLg&t=15s>

Imagen 16. Fotograma de Sufrir Cantando. Martínez, D. (2021). Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=1TxNz3ctaLg&t=15s>

Imagen 17. Fotograma de Sufrir Cantando. Martínez, D. (2021). Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=1TxNz3ctaLg&t=15s>

Imagen 18. Ensayo visual desde el cómic. (2022) Martínez, D.

Imagen 19. Ensayo visual desde el cómic. (2022) Martínez, D.

Imagen 20. Fotograma del minidocumental La miseria humana. Fundación Ernesto McCausland. (2008). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4nJneasiXhE>

Imagen 21. Ensayo de cumbia ilustrada, La miseria humana. Martínez, D. (2022)

Imagen 22. Ensayo a partir de la canción Un niño llora en los montes de María.
Martínez, D. (2022)

Imagen 23. Fotograma de Sufrir cantando. Martínez, D. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=1TxNz3ctaLg&t=15s>

Imagen 24. Ritual de locos. Martínez, D. (2023)

Imagen 25. La muerte me vino a buscar I. Martínez, D. (2023)

Imagen 26. La muerte me vino a buscar II. Martínez, D. (2023)

Imagen 27. Ritual colectivo de memoria, abril 2021

Imagen 28. Ritual colectivo de memoria, abril 2021

Imagen 29. Ritual colectivo de memoria, abril 2021

Imagen 30. Ritual colectivo de memoria, abril 2021

Imagen 31. Ritual colectivo de memoria, abril 2021

imagen 32. Momento final, ritual colectivo de memoria, abril 2021

BIBLIOGRAFÍA

Arévalo, J. M. (2004). *La tradición, el patrimonio y la identidad*. Revista de estudios extremeños, 60(3), 925-956.

Arrieta Cervantes, Juan David, 2016, *Los imaginarios d la muerte en el Caribe colombiano a través de las líricas de la música de acordeón: un análisis discursivo*, Universidad de Cartagena.

Barrios Mendoza, Arturo, 2019, *Un sentido expandido de la transducción en el arte contemporáneo*, Universidad de Aguascalientes.

Biblioteca Piloto, 2018, *Manuel Zapata Olivella, afro universal*, tomado de <https://www.bibliotecapiloto.gov.co/manuel-zapata-olivella-afro-universal/>

Carrillo, María Fernanda, 2017, *Etnografía con fines cinematográficos: El caso del documental Cantadoras, memorias de vida y muerte en Colombia en Variaciones sobre cine etnográfico Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, Universidad Nacional autónoma de México.

Cartay, Rafael 2002, *La Muerte*, Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología.

Dangond, Leonor, 1988, *Raíces vallenatas*, [manuscrito inédito], Valledupar, Colombia.

Díaz Salas, Sonia, 2019, *La dialéctica de la objetividad y subjetividad del hecho artístico musical en relación a la obra de Leo Brower*, Centro de Documentación Nacional, La Habana.

Eco, Umberto, 1992, *Obra abierta*, Planeta -De Agostini, Barcelona, título original, *Opera aperta*, 1962.

Eco, Umberto, 1994, *Signo*, segunda edición, Colombia, 1988 primera edición, Editorial Labor, Barcelona.

Fernández Díaz, Juan José, 1996, *Los sentidos del mito. Análisis comparativo de la visiones de R. Barthes. C. Levi Strauss y K. Burridge*, Revista murciana de Antropología, 9 – 20.

Florez Fuya, Franz, 2012, *Hacia una definición no culturalista o local del mito*, Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Friedeman S, Nina, 1990, *Lumbalú: ritos de la muerte en palenque de San Basilio*, Pontificia universidad Javeriana, Colombia.

Jauss, Hans Robert, 1986, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, original Universidad de Michigan.

García Gaul, Carlos, 1987, *La mitología, interpretaciones del pensamiento mítico*, Editorial Montesinos, Barcelona

García Márquez, Gabriel, 2007, *Cien años de soledad*, editorial Alfaguara, primera edición 1967.

García Márquez, Gabriel, 1979, *Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe*

Juanpere, Paula, 2018, *Del arte expandido a la literatura expandida. Una aproximación a la posibilidad de la expansión de lo literario en las artes visuales contemporáneas*. 452ºF. Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada, (19), 102–113.

Marín, Alejandro, 2008, *Entender el Cómic: el arte invisible*, Revista de estudios sociales N. 30

Marrugo Puello, Cecilia, 2018, *La representación de la muerte como vida en la narrativa de García Márquez*, Proceedings of the Art of Death and Dying Symposium.

Magariños de Morentin, Juan (ultima edición 2009) *Manual de metodología semiótica*, <http://www.magariños.com.ar/Indice-Manual.html>

Mignolo, Walter y Gómez, 2012 *Estéticas decoloniales*, Arte+ Política. Pensamientos críticos en época de crisis, 133-161.

Ochoa, Juan Sebastián, 2017, *La cumbia en Colombia, invención de una tradición*, Revista musical chilena.

Panofsky Erwin, 1998, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, primera edición 1972.

Pérez Herrera, Manuel Antonio, 2014, *El bullerengue, la génesis de la música de la costa Caribe colombiana*, Universidad del Atlántico, Barranquilla.

Rojas, Juan Sebastian, 2012, *Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!” Identidad étnica en un nación multicultural. El caso del Festival Nacional*

del Bullerengue en Puerto escondido Colombia, Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 7, núm. 2, julio-diciembre, pp. 139-157.

Ruiz Marta, 2012, *La lengua absuelta: La miseria humana*, Revista Semana.

Santana Sandra, 2020, *El texto como objeto estructural: hacia un concepto de "escritura expandida" en las obras de Marcel Broodthaers y Vito Acconci*, Revista Laboratorio 11.

Schechner, Richard, 2012, *Estudios sobre el performance*, primera edición 2002.

Viloria de la Hoz, Joaquín, 2017, *De la cumbiamba al vallenato: aproximación cultural, económica y política a la música de acordeón en el Caribe colombiano*, Repositorio del Banco de la República de Colombia.

Villegas Restrepo, 2017, *"La gran miseria humana" de Gabriel Escorcía Gravini lectura necropoética de la Colombia del siglo XX*, Tópicos del semanario, Puebla.

Zapata Olivella, Manuel, 1983, *Changó el gran putas*.

VIDEOGRAFÍA

Amín Mortelo, José, 2014, *Bullerengue, la historia de tres voces* [documental] Negrita films, Colombia.

Burgos, Pablo, 2007, *Bulla y silencio* [documental] Corporación post office cowboys, Bogotá.

Carrillo, María Fernanda, 2016, *Cantadoras, memorias de vida y muerte en Colombia* [documental] Colombia, México

Guerra, Ciro, 2009, *Los viajes del viento* [película] Coproducción Colombia-Argentina-Alemania-Países Bajos (Holanda); Cine Ojo, Ciudad Lunar Producciones, Ibermedia, Universidad Nacional de Colombia, ZDF/Arte, Razor Film, Volya Films

Google, Erwin, 1992, *Lumbalú, baile de muerto*, [documental]

Ojaba, Ebiru, 2017, *Yo soy la cumbia* [documental] Radio nacional de Colombia

Ramirez Patiño Andrés, 2012, *El tamborero embrujado* [documental] Tierra Candela, Colombia

Silva, Lucas, 1999, *Las alegres ambulancias con Paulino Salgado Batata, bullerengue pa vender* [video] Palenque records

Schwietert, Stefan, 2001, *El acordeón del diablo* [documental] Coproducción Alemania-Suiza; Neapel Film, Zero Film GmbH.