



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTE Y DISEÑO

CANTADORAS

Memorias de vida y muerte en Colombia

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN CINE DOCUMENTAL**

PRESENTA:

MARÍA FERNANDA CARRILLO SÁNCHEZ

LIC. MARÍA DEL CARMEN DE LARA RANGEL(CUEC-FAD)

MTRO. JUAN ROBERTO MORA CATLETT(CUEC-FAD)

DR. ANTONIO DEL RIVERO HERRERA(CUEC -FAD)

DRA. LILIANA CORDERO MARINES (FAD)

MTRO. REYES NÚÑEZ BERCINI(CUEC-FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Cantadoras

Memorias de vida y muerte en Colombia

Disco-Libro-Documental

MARÍA FERNANDA CARRILLO SÁNCHEZ





Autoría y Coordinación de Proyecto: María Fernanda Carrillo Sánchez

Investigación de campo: María Fernanda Carrillo Sánchez; Manuel Ortiz Escámez.

Diseño Editorial e Ilustración: Carmina B. Salas Ángeles

Asistente de Coordinación: Isolé Valadez Morales.

Fotografía: Josefina Morales Osorio (págs. 2, 3, 25, 28, 34, 36, 37, 38, 39, 47, 51, 52, 67, 80, 82, 86, 88, 98, 106); Manuel Ortiz Escámez (págs. 9, 16, 20, 32, 41, 53, 56, 59, 63, 68, 75, 79, 81, 83, 84, 85, 87, 89, 91-97, 99, 100, 103, 110); Amaranta Díaz Carnero (págs. 7, 14, 22, 30, 65, 71, 105, 126); Natalia Monroy García (págs. 24, 45, 109, 112); María Fernanda Carrillo (págs. 43, 72, 77, 107); Azeneth Farah (portada y pág.18); Lucas Silva (pág. 50); Emilia López (pág.62).

Edición Fotográfica: Juan Carlos Rodríguez Ogarrio; Jairo Garrido; Manuel Ortiz Escámez; Josefina Morales Osorio; Natalia Monroy García; Julio Cesar Olazagasti Viscaya.

Grabaciones Sonoras de Campo: Emilia López Guzmán; Juan David Castaño; Mario Laborde; María Fernanda Carrillo

Edición de Sonido y Masterización: Luis Ortega / Sismo Studio

Corrección de Estilo: Silvia Soler Casellas.

Impresión: Gandhi Noyola Velázquez / d.gk Impresiones

Las cantadoras: prácticas de resistencia ancestral ante la violencia

La investigación que sustenta este documental se centra en la práctica tradicional de las cantadoras afrocolombianas que desde su lugar han construido a lo largo del tiempo memorias de la vida cotidiana de sus pueblos. El término “cantadora” proviene de la música tradicional afrodescendiente y refiere a las mujeres que componen sus canciones mientras realizan labores cotidianas.

Al respecto existe un interesante debate a partir del cual se identifica el uso del término “cantaora” como producto de un discurso mediático de los años 90. Sin embargo, en la memoria del Caribe no existe este término, dice Petrona Martínez *“A lo sumo cantadó, cuando era hombre, como mi papá Cayeto, pero siempre ha sido cantadora, como Eulalia González, de Marialabaja, Graciela Salgado del*

Palenque o Manuela Torres de Barrancanueva”.¹ En la región del Pacífico algunas mujeres afirman que cantan y oran, aunque la mayoría de ellas utiliza la palabra cantora para nombrarse.²

Es importante señalar que esta investigación se sirve de las herramientas que ofrece la sociología para identificar la riqueza musical y política de estas prácticas, así como la extensión del periodo de tiempo que abarcan. Sobre esta base se definieron distintos ejes analíticos para la identificación y comparación de los vínculos de la música con las diferentes situaciones políticas vividas en los territorios de las cantadoras y como propuesta fundamental de realización.

En este sentido, se plantea **la práctica de las cantadoras como producción de memorias sobre la vida y la muerte en Colombia, como una forma de resistencia cultural a la colonialidad de género**, que construye memorias desde la esclavización hasta la violencia actual. Según los planteamientos de María Lugones:

“Uso el término colonialidad siguiendo el análisis de Aníbal Quijano del sistema de poder del mundo capitalista en términos de la ‘colonialidad del poder’ y de la modernidad, dos ejes inseparables en el funcionamiento de este sistema de poder. El análisis de Quijano nos permite una comprensión histórica de la inseparabilidad de la racialización y de la explotación capitalista como constitutivas del sistema capitalista de poder que se ancló en la colonización de las Américas. Al pensar la colonialidad del género, yo complejizo su comprensión del sistema global capitalista de poder, pero también critico su propia comprensión del género como sólo visto en términos del acceso sexual a las mujeres. Al usar el término colonialidad mi intención es

nombrar no sólo una clasificación de pueblos en términos de la colonialidad de poder y el género, sino también el proceso de reducción activa de las personas, la deshumanización que los hace aptos para la clasificación, el proceso de subjetificación, el intento de convertir a los colonizados en menos que seres humanos”³

Por tanto, la premisa que guía este análisis es que el cambio social y la música se relacionan mediante un ejercicio político explícito de las mujeres, que a través de las letras de sus cantos expresan y denuncian vivencias; comprendiendo esta práctica musical como una expresión de resistencia cultural en contextos y territorios racializados.



En Colombia esta práctica proviene,⁴ por un lado, de la región del Pacífico, donde se entonan cantos en ritos fúnebres — **alabaos**—,⁵ que son herederos de los cantos romances apropiados en los cabildos por las personas esclavizadas,⁶ los cuales expresan el dolor y celebran la muerte como liberación; y, por otro lado, del Caribe,⁷ donde los descendientes de grupos de cimarrones que en el periodo colonial formaron palenques y constituyeron una lengua criolla con raíces africanas —aún en uso en la actualidad—, defienden entre otras tradiciones el rito fúnebre del **lumbalú**. Éste es un baile cantado con percusiones con el que se acompaña colectivamente el dolor y se celebra la muerte de una vida libre.

Para entender el cimarronaje, de acuerdo con Clara Inés Guerrero, al tratar de la vida cotidiana, “[...] aparece en los primeros africanos esclavizados que llegaron a América. La búsqueda de libertad fue el móvil esencial de los conflictos sociales promovidos por los africanos y sus descendientes con las autoridades coloniales y los dueños de esclavos. El proceso individual

de cimarronaje se inicia en el momento en que la rebeldía se instala en el corazón y en la cabeza de cualquier africano o criollo esclavizado a la fuerza suficiente para que éste tome la decisión, en un principio, de huir y, luego, de alzarse en rebelión con otros como un acto colectivo que se convierte en político”⁸.

En el periodo colonial, el mestizaje dio origen a la conformación de otras expresiones musicales que hoy constituyen ritmos tradicionales como el **bullerengue**, la **cumbia** y el **currulao**, entre otros, que actualmente al tratar de la vida cotidiana narran las vivencias del conflicto armado.



Así, **estos cantos se han constituido como expresiones “infra-políticas”⁹ que emergen de la vida cotidiana y de la histórica búsqueda de liberación, pues construyen interacciones de resistencia decolonial.** La actividad de las cantadoras puede definirse entonces como **una práctica cultural que politiza la vida y la muerte desde la cotidianidad, que se constituye, por lo tanto, como un acto de resistencia creativa ante la guerra, el patriarcado y la colonialidad.**

Valga anotar que ha sido precisamente por medio de las prácticas culturales que muchas comunidades, en este caso las negras, han podido resistir a partir de la vivencia de su propia identidad, generando sentido de pertenencia interna a través de la memoria oral y la práctica ritual, así como por el reconocimiento externo, el cual contribuye a posicionar su cultura como pieza fundamental en la construcción de la identidad nacional.

Por lo tanto, el argumento del documental se construye a partir de la afirmación de que las cantadoras, en su mayoría afrocolombianas, se encuentran en una situación de desigualdad estructural que ha sido agravada por el contexto de violencia en Colombia. Por un lado, el legado de esclavización y racismo han generado la exclusión de las poblaciones afrodescendientes, ubicando en el mapa social a las comunidades negras en una situación de desventaja histórica en términos de participación política y movilidad social.

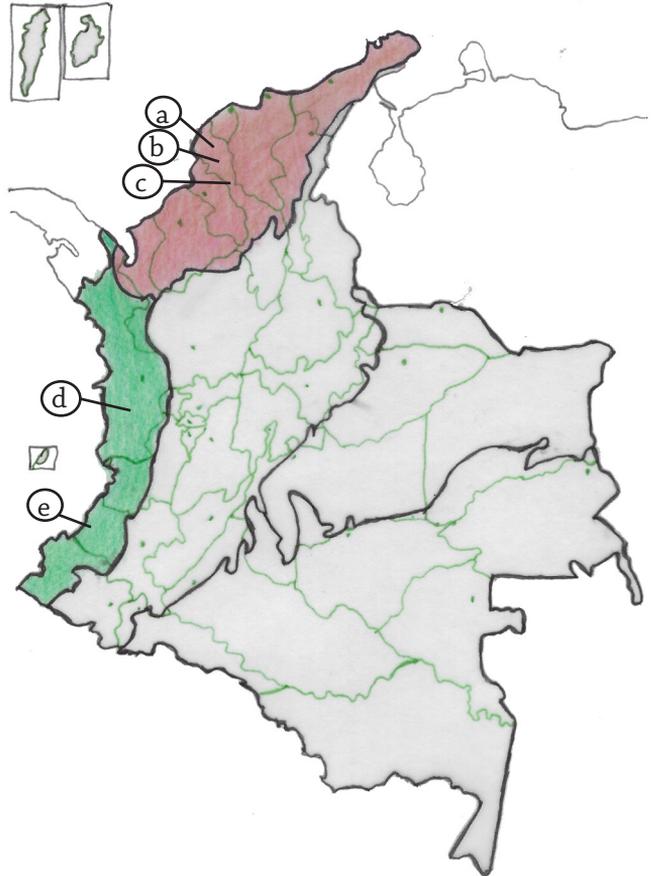
Por otro lado, la posición estructural dentro de un orden violento y patriarcal ubica a las mujeres en una doble situación de desigualdad en el interior y el exterior de sus comunidades. Sin embargo, es interesante observar cómo, a pesar de estos condicionamientos estructurales, las mujeres cantadoras logran ganarse un lugar legítimo en sus comunidades para así relatar las injusticias vividas.

Región Caribe

a) San Basilio de Palenque, Bolívar
Graciela Salgado, *Lumbalú*

b) Palo Altico, Montes
de María, Bolívar
Ceferina Banquéz, *Bullerengue*

c) San Jacinto, Bolívar
Bety Ochoa, *Cumbia de acordeón*



Región Pacífico

d) Pacífico Norte: Andagoya, Chocó
Cruz Neyla Murillo, *Alabaos*

e) Pacífico Sur: Timbiquí, Cauca
Inés Granja, *Currulao*

La investigación que sostiene el documental *Cantadoras* ha procurado analizar cómo la producción musical es reflejo de las significaciones culturales y los contextos históricos —en este caso el racismo y el patriarcado—, aunque es preciso aclarar que las prácticas musicales que explora no pueden esencializarse como propias de un lugar, un género o un color de piel —no son necesariamente negras o femeninas, por ejemplo.

Además, este trabajo se enmarca en la comprensión del documental como un ejercicio por medio del cual es posible aportar otra mirada a las múltiples versiones en la disputa de las memorias y el olvido. En este sentido, concibe el “documental como lugar por antonomasia donde se hace y se activa nuestra memoria”;¹⁰ y a la memoria como una relación intersubjetiva, plural, elaborada en comunicación con otros y otras, sobre el pasado y desde el presente, a partir de

experiencias y lazos comunes, y en un determinado entorno social.¹¹

Finalmente, es necesario destacar que en una historia en la cual la violencia es la forma y el medio utilizado para resolver los conflictos, resulta esperanzador que la reproducción del círculo de violencias se rompa precisamente desde las actoras más violentadas mediante la producción de manifestaciones colectivas como la música, que en este caso es la expresión de la dignidad de estas mujeres y una búsqueda de reparación.

Las Cantadoras



Graciela Salgado Valdés (Cantadora de lumbalú y bullerengue)

Naceen San Basilio de Palenque (Bolívar) en el seno de una familia de tradición tamborera al interior de la región Caribe. Palenque es el primer pueblo libre de América, en su plaza central se erige la estatua de Benkos Biohó rompiendo las cadenas, líder de los primeros grupos de personas esclavizadas a inicios del siglo XVII quienes lograron huir y resistir colectivamente logrando autogobernarse.

De semblante serio y pocas palabras, canta bullerengue y *lumbalú*; se nombraba orgullosa como la única mujer tamborera. Voz líder y compositora del grupo las Alegres Ambulancias, conformado por sus familiares y su compañera de canto María Dolores Salinas. Los *lumbalús* son rituales

fúnebres propios de los palenques caribeños, estrechamente vinculados con tradiciones africanas. Presentan cantos de mujeres y hombres acompañados de tambores, las mujeres bailan alrededor del cadáver con movimientos de brazos y vientre¹².

Tuvimos la oportunidad de compartir en casa de Graciela en dos ocasiones cuando desafortunadamente ya se encontraba muy enferma: convivimos con su familia y charlamos con ella en una entrevista en la cual cantó en lengua palenquera por iniciativa propia.



Graciela Salgado murió a sus 83 años en septiembre del año 2013, durante el proceso de montaje del documental. Este acontecimiento ratifica la pertinencia del uso de la cinematografía para la reconstrucción y preservación de memorias —la cultura se transforma con cada despedida de personas portadoras de una memoria irrepetible —, lo que hace de la producción documental una herramienta invaluable de nuestras historias y memorias colectivas.

Como homenaje, incluimos una secuencia breve en la que Graciela camina por el cementerio mientras afirma que “la muerte se necesita, quien no quiera morir, lo que no tiene es que nacer”; la secuencia termina con una toma fija de la tumba en que se lee:

“Graciela Salgado, vive.”

Nuestro más sentido homenaje .



Cruz Neyla Murillo (Cantora de alabaos)

Cruz Neyla ha vivido la mayor parte de su vida en Andagoya (Chocó), siembra sobre terrazas elevadas y lava ropa ajena. Sus herramientas son una tabla de madera tallada como un acordeón, sus fuertes manos y su voz.

Madre soltera, muy joven lavó oro en las minas del Chocó para criar a sus hijas e hijos; posteriormente vivió en Medellín por nueve años como trabajadora doméstica. Hace ya varios años regresó a Andagoya, logró construir una casa de ladrillo –las casas tradicionales son construcciones elevadas de madera– lejos de las inundaciones frecuentes del río San Juan. Cruz Neyla integra el Grupo de *alabaos* de Andagoya al cual orgullosamente pertenece.

Los *alabaos* son “oraciones entonadas y dialogadas”, polifonías vocales utilizadas en ritos fúnebres que tienen una fuerte influencia de la forma gregoriana traída por los misioneros y reapropiada por el pueblo.¹³ Sus manifestaciones actuales pueden ubicarse principalmente en la zona del Pacífico Norte colombiano, los *alabaos* son para personas adultas y los *gualíes* para menores. Es una práctica vigente en la que participan mujeres y hombres, más fuerte en las zonas rurales que en las urbanas.



Cuenta Cruz Neyla que *“cuando se moría alguien le cantaban por dos razones: una, de tristeza porque de todas maneras no iban a volver a ver más su ser querido, y dos, de alegría porque aquella persona que se murió ya no iba a ser más esclavo porque ya se había ido para siempre”*.

Para Cruz los *alabaos* son parte fundamental de su cultura y de su expresión como mujer negra, son reflejo vivo de sus ancestras y ancestros que lucharon por liberarse de la esclavización y proclamaron la muerte como liberación.



Inés Granja (Cantora de currulao y bambuco viejo)

Proveniente de Timbiquí (Cauca), litoral Pacífico Sur. Reconocida en la región, es compositora y cantora tradicional interprete de *currulaos*, *bundes*, *jugas* y *rumbas*, portadora de la tradición ancestral del *bambuco viejo* que surgió del encuentro de las culturas africanas y la cultura colonizadora.

El *currulao* se toca con la marimba de chonta en las melodías y el soporte rítmico; y los cununos, el guasá y el bombo en las percusiones, todos instrumentos tradicionales hechos de madera. Hay una voz líder y coros responsivos. Esta manifestación fue incluida como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en el 2010.

Inés Granja en sus letras narra las luchas de las personas esclavizadas, habla de su región campesina y de su ser timbiquireña, de las actividades cotidianas de su pueblo y cuenta sobre el desplazamiento y los cultivos ilícitos que trajo el conflicto.

Destaca en su trayectoria musical haber sido directora del Grupo Santa Bárbara de Timbiquí con quienes obtuvo dos premios en el Festival Petronio Álvarez en 2009. Ganadora del premio de Grabación de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y Radio Nacional de Colombia 2013, con su tema “Pacífico”. Participó ese mismo año en el festival “Musicas del Río” del Carnaval de Barranquilla. En el 2012 nominada al mejor disco de folclor Premios Shock con su primer disco como solista “La voz de la marimba”.

Muchos de sus temas son considerados en el pacífico colombiano como himnos, tan populares que los canta todo el mundo. Fue directora de la Casa de la Cultura de Timbiquí y ha dejado innumerables alumnos en la costa pacífica del sur de Colombia y en diferentes escuelas como la EMMAT en Bogotá en donde ha dado talleres para niñas, niños y jóvenes, divulgando y preservando su tradición.







Ceferina Banquéz Therán (Cantadora de bullerengue)

Nació en 1945 en Guamanga, en la región de los Montes de María (Bolívar) en el Caribe. Es compositora e intérprete de todos los aires del *bullerengue*, perteneciente a una familia de viejas cantadoras. El *bullerengue* es uno de los bailes canta'os más antiguos interpretado por personas descendientes del cimarronaje; es un canto alegre que habla sobre la vida y su transcurrir en la cotidianidad, narra las labores diarias y cuenta las pequeñas historias de los pueblos y su gente. Inicia con la intervención de la voz entonadora, con respuesta del coro y los tambores.

Ceferina narra en sus canciones las prácticas ancestrales, su vida cotidiana y el proceso de violencia vivido en su pueblo, ya que como muchas otras fue desplazada forzosamente de su territorio por grupos paramilitares a finales de la década de los años 90. Actualmente Ceferina ha retornado a su tierra, resistiendo por medio de sus creaciones y de sus cultivos de pan coger en

medio de monocultivos de palma.

Cuenta con un trabajo discográfico titulado “Cantos ancestrales de Guamanga” (2010) con el que recibió el Premio a la Dedicación del Enriquecimiento de la Cultura Ancestral de las Comunidades Negras, Raizales, Palenqueras y Afrocolombianas, del Ministerio de Cultura.



Bety Ochoa (Cantadora de cumbia de acordeón)

Compositora y cantante de *cumbia de acordeón y paseo* en San Jacinto (Bolívar). En su juventud participó en diversos festivales cantando junto a Andrés Landero, ella recuerda especialmente el Festival Sabanero de Arjona a finales de la década de los años 70. Entre otras, compuso la canción “Noche de luna llena”, muy reconocida en México.

En sus orígenes la cumbia es de precedencia africana, parece derivar de la voz *cumbé* un baile popular de Guinea en la zona Batá de África; con el tiempo se convirtió en un baile mestizo al ser sometida a la influencia indígena e hispánica.¹⁴ Existen diferentes tipos de cumbias tradicionales colombianas, entre las que se pueden identificar dos principales: la cumbia de gaitas y la cumbia de acordeón, predominando la voz en el segundo tipo.

Bety le canta al amor y a la esperanza de vivir en paz, evidenciando el miedo a la muerte sufrido en San Jacinto durante las tomas guerrileras en los años 90. Los habitantes del pueblo quedaron en medio de las tensiones del ejército y la guerrilla, razón por la cual muchos fueron señalados, algunos dejaron sus tierras y los más jóvenes fueron reclutados forzosamente en ambos bandos. Al preguntarle por la paz, Bety sonrió diciendo que afortunadamente la paz ya está llegando. Actualmente dedica su tiempo a su familia y vive de la venta de artesanías y alimentos.



El proceso de realización del documental “Cantadoras”.

La propuesta cinematográfica

Cantadoras es una propuesta que busca hacer dialogar la observación etnográfica, la investigación sociológica y la intervención en el campo con el desarrollo creativo a partir del lenguaje cinematográfico. Así, comprendemos el documental no sólo como un proceso creativo personal, sino como un proceso social que se sustenta en las relaciones establecidas mediante un tipo de investigación cuidada desde la ética y a partir de los objetivos temáticos y políticos que se persiguen con la realización.

Es decir, el ejercicio de la realización documental es un proceso de intervención y participación directa en la realidad, en este caso aprovechando el arte como estrategia de acceso a zonas de conflicto, estrategia además eficaz para construir discursos propios y generar participación desde el lugar de la no violencia. Así, la relación que se establece con las personas

que participan en la realización audiovisual es un elemento indispensable en la definición de la estrategia narrativa¹⁵ del documental y en el resultado final del mismo.

Así, esta propuesta representa una postura política frente a la práctica del cine etnográfico y sus posibilidades de transformar la memoria colectiva, pues los vínculos de confianza que se establecen mediante la investigación-acción-realización con las personas participantes en un documental, brindan la posibilidad de construir una mirada compleja sobre la realidad que modifique las versiones públicas de la historia y, sobre todo, que contribuya al reconocimiento de las memorias locales de las distintas comunidades donde se trabaja.



Es invaluable el poder de condensación y preservación de múltiples manifestaciones culturales en el cine documental. No obstante, la cantidad de información etnográfica recopilada en una investigación para la producción documental desborda el discurso cinematográfico, de ahí la importancia del documento escrito para exponer aquí nuestra reconstrucción imaginada. De igual forma, es indudable el gran aporte de la etnografía al documental como una herramienta ética y una metodología de investigación precisa que orienta el sentido último de una realización cinematográfica con preocupaciones culturales; esta metodología se gesta específicamente a partir de la provocación, de generar realidades frente a la cámara, como sugiere Jean Rouch en la propuesta del *cinema vérité*.

En este proyecto lo etnográfico se comprende como un entramado de varios factores: el tema, que refleja en la imagen cuestionamientos sobre el canto como una práctica cultural; la identidad afrocolombiana y los impactos de la guerra en la vida

cotidiana; la construcción de la historia a partir de testimonios particulares que son aprehendidos por medio de la observación participante en el marco de la investigación cualitativa; la interacción y la presencia explícita de la cámara en el estilo narrativo; y, finalmente, el compromiso ético en la búsqueda de comprensión de las realidades y vivencias que se narran en el documental.

Cantadoras se inscribe entonces como una propuesta de cine etnográfico que busca un tratamiento en profundidad del evento filmado y tiene, a la vez, la pretensión de provocar una reacción emotiva en la audiencia.¹⁶ El rodaje vinculó la investigación de campo y la realización documental como dos actividades paralelas, lo que constituyó un filme de tipo exploratorio.¹⁷



El trabajo interno del equipo de grabación se planteó de manera colaborativa, tanto creativa como operativamente. Por otro lado, la producción de campo se orientó a buscar el máximo aprovechamiento del tiempo de intervención con las cantadoras, razón por la cual se acordaron los alojamientos del equipo en las residencias de las participantes. Esta decisión generó lazos de confianza y permitió la filmación de la vida cotidiana de las mujeres por medio del cine directo y de las actividades de los pueblos, además de vincular más estrechamente a los sujetos con la realización del proyecto. Las cantadoras propusieron temáticas y nos sugirieron participar en momentos importantes de las prácticas colectivas de las distintas comunidades.

El equipo de grabación estuvo conformado por Amaranta Díaz Carnero (etnóloga y documentalista) en la producción, asistencia de dirección y fotografía; Manuel Ortiz Escámez (sociólogo, fotógrafo y documentalista) en la dirección de fotografía; Emilia López Guzmán (artista visual) en el sonido, fotografía y montaje; Mario Laborde (cineasta) en el sonido; Josefina Morales (fotógrafa) en la fotografía fija y asistencia de producción; Azeneth Farah (cineasta) en la fotografía de scouting; Leika Mochan (música) en el sonido de scouting; Davida Lara (periodista y fotógrafo) y Juan David Castaño (músico) en la producción de campo; y María Fernanda Carrillo (socióloga y documentalista) en la dirección, guión, sonido, montaje y coordinación de postproducción.





END STATION

since 1988
MOUNTAIN EASTERN DIVISION





Se planteó que el tratamiento narrativo fuera polifónico, con un desarrollo en dos grandes bloques temáticos: la resistencia ante la violencia colonial del sistema esclavista y la resistencia ante la violencia actual en medio del conflicto armado. Así, la estrategia narrativa consiste en un viaje musical a través de diversos territorios y tiempos, guiado por el viaje de retorno que Ceferina Banquéz realiza rumbo a su tierra Guamanga, de la cual fue desplazada por grupos paramilitares. Esta decisión permite contrastar la historia de un pasado lejano y uno reciente, así como las particularidades de los cantos registrados en los diversos territorios recorridos. También permite plantear una conclusión firme sobre la vigencia del conflicto armado en Colombia.

En la narración es fundamental la diferencia entre la región Pacífico y la región Caribe, así como las diferencias intrarregionales ya que la heterogeneidad de lo afro en Colombia es un argumento político fundamental en este proyecto. Por lo tanto, se trabajaron secuencias de transición que permiten la diferenciación de las regiones por medio de la asignación de una clave sonora para cada zona, asociando los tambores a la región Caribe, la lluvia a la región Pacífico Norte y la marimba a la región Pacífico Sur. Esta estrategia de representación cultural, que tiene por objeto afianzar la eficacia comunicativa de la narración en el documental, es un ejemplo de las limitaciones y desencuentros entre la etnografía y la cinematografía, cuya combinación en un proyecto audiovisual implica necesariamente negociaciones simbólicas.



La investigación de archivo fílmico

Respecto a la investigación de archivo, este proyecto tomó como punto de referencia principal la producción de una de las series más importantes para la memoria del documental colombiano: *Yuruparí*, programa producido en 16 mm por la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine), de carácter estatal, entre 1983 y 1987. La dirección a cargo de la antropóloga Gloria Triana imprimió a esta serie un estilo etnográfico que entraba por primera vez en las pantallas de la televisión nacional. Este material es ahora Patrimonio Fílmico de Colombia

Así pues, la serie *Yuruparí* es un hallazgo importante para *Cantadoras* ya que logró proveernos material sobre algunas prácticas de las comunidades afrocolombianas que en el presente se han perdido o son difícilmente filmables; específicamente los capítulos

“Angélica la palenquera” (Triana-Focine, 1984), “Cantos en la mina de Polonia Alegría” (Triana-Focine, 1983) y “Minería del hambre” (Triana-Focine, 1983).

Los dos últimos capítulos mencionados fueron filmados en la región Pacífico, allí encontramos material sobre los cantos de labor tradicionales realizados por mujeres que trabajan en las minas artesanales lavando oro. Estas imágenes son de un valor incalculable dado que muestran la actualidad del proyecto colonial en Colombia, así como la resistencia cultural histórica que lo impugna. Además, son escenarios que hoy en día no pueden filmarse a causa de la amplia militarización y la apropiación de las compañías mineras multinacionales que no lo permiten.

NEGATIVO

Nº DC124-21687-21688

LA MINERIA DEL HAMBURG

NIM IMAG
NEG.

TIPO DE MATERIAL

16 mm.

FORMATO

UNICO A/B

ROLLO

2.

Nº DE ROLLOS



FUNDACIÓN
PATRIMONIO
FÍLMICO
COLOMBIANO

DL FINDL DEL DC124-21688 (ROLLO B). SE
DEBEERON CREDITOS INICIALES Y FINDES
EN MATERIAL POSITIVO SIN SONIDO.
50 PIES.

Para el uso de algunos fragmentos de este archivo fílmico en el documental fue necesario establecer un convenio con Proimágenes Colombia y Señal Memoria (RTVC), por medio del cual se logró la digitalización en alta calidad de estos tres cortometrajes en los Estudios Churubusco en México, gracias al Premio de Postproducción *GenderLab 2014* otorgado por el Festival Internacional de Cine con Perspectiva de Género de la Ciudad de México.

Los cantos que son materia de nuestro documental forman parte de la memoria oral y es por ello que existen múltiples versiones de las mismas. Para mostrar el fenómeno en su conjunto hicimos la reconstrucción entre pasado y presente a partir de extractos del archivo fílmico retomados de la serie, así como de la recreación realizada por las cantoras Cruz Neyla Murillo y Fulvia Ruíz durante el rodaje en el río San Juan en Andagoya, Pacífico Norte.

Las mujeres cantan en el río mientras lavan el oro; práctica, dominación y resistencia que vemos vigente al yuxtaponer el material de archivo y el del presente.

*Hay muchos que nos desprecian
por tener negro el color
No sabiendo que en la fosa,
blanco y negro lo mismo son.*

*Pero aunque mi amo me mate,
a esa mina no voy
porque no quiero morirme
en un socavón*

*Negro he sido, negro soy,
negro vengo y negro voy
negro ayer, mañana y hoy.*



Vemos pues cómo la colonialidad se actualiza con la reapropiación de los territorios por parte de multinacionales para la extracción industrial de minerales, con la explotación agrícola de monocultivo y la imposición cultural occidental del omnipresente capital. Es por ello que se considera la minería un eje transversal de la violencia en Colombia, por lo cual la conclusión del documental señala claramente la perduración de esta práctica colonial a partir del relato de la cantora Inés Granja sobre la explotación minera actual en el Pacífico Sur:

“En Timbiquí hay aproximadamente 20, 25, 30 retro excavadoras, sacan oro por arroba. El agua, después de nosotros tener un agua hermosa a veces, a veces verde, a veces azul, ahora ya es gris [...], porque todo lo que botan, lo que derrumban, entonces eso cae al agua y químico y todo, porque a eso le meten químico para lavar el oro”.

Entre los hallazgos de archivo también fue fundamental el otro capítulo de la serie arriba mencionado, “Angélica la palenquera”, donde se

relata la visita de una joven palenquera, residente de la ciudad de Cartagena, a su natal San Basilio de Palenque. Mediante el constante uso de la voz en *off*, Angélica cuenta las tradiciones de su pueblo y sus historias. Este capítulo es invaluable pues contiene imágenes únicas que recrean el ritual fúnebre del *lumbalú*, en el cual aparecen muchas cantadoras que cantan y bailan en lengua palenquera acompañadas de los tambores y palmas. Además, este capítulo centra varias veces su atención en la cantadora Graciela Salgado Valdés, personaje a su vez partícipe de nuestro documental. La aparición de Graciela no es coincidencia, sino que se encuentra allí por el legado musical de su familia que le concede un lugar privilegiado dentro de la sociedad palenquera. Ahora bien, ya que cuando buscamos a Graciela se encontraba muy enferma y sólo pudimos entablar una entrevista y realizar algunas tomas en su casa, el hallazgo de este material definió la estrategia narrativa para contar la historia de Graciela y del *lumbalú*.



Así, en nuestro documental se utilizan fragmentos del capítulo después de que Graciela canta ante nuestras cámaras intercalado con imágenes de un velorio y entierro que presenciamos en Palenque, con la particularidad de que las mujeres asistentes a dicho velorio reproducían los movimientos corporales del baile y la coreografía colectiva, pero no sabían las letras para entonar los cantos. Por esta razón, en dicho velorio se utilizaron discos de son y vallenato para despedir a la difunta, lo que nos permitió conocer el proceso de transformación del ritual del *lumbalú*. Quizá los cambios

también se deban a que este ritual se ha ido transformando, pasando de una práctica común a un evento para algunos pocos, hoy en día la celebración del *lumbalú* tradicional es proporcional al capital simbólico de la persona que muere. Desde mi punto de vista, este proceso de cambio obedece entre otras cosas a la institucionalización dada por medio del nombramiento de Palenque como patrimonio histórico de la humanidad.

El montaje de esta secuencia se construyó entonces mezclando las imágenes del pasado y el presente, buscando reavivar esta práctica en memoria de quienes la mantuvieron y quienes murieron durante la esclavización.

Así mismo, para la reconstrucción de la historia de Graciela por medio del archivo fílmico, hay que destacar la importancia del documental de Lucas Silva *Los hijos de Benkos* (2010), en el cual Graciela aparece cantando y tocando el tambor junto con su compañera de canto, María Dolores Salinas, en los tambores su hermano Batata y su nieto Vinicio. También usamos fragmentos de la vida cotidiana de Graciela de los documentales *La hija de la luz*, producción de Telecaribe (2009), y *Palenque la tierra de Benkos*, dirigida por Torrado (1999).







Gran Hermana Sabores
NOV. 30
1915
ABR. 11
2008



Los cantos como resistencia ante el conflicto

A continuación, se analizarán algunas de las secuencias más significativas de las cantadoras de ritmos tradicionales, quienes componen sobre su cotidianidad atravesada por la violencia actual en Colombia.

Por un lado, la historia de Ceferina Banquéz, cantadora de *bullerengue*, campesina desplazada forzosamente de los Montes de María, quien vivió y creció en la población de Guamanga. Durante la década de 1980 —cuando surgieron en Colombia los grupos paramilitares que se expandieron durante el decenio siguiente financiados por grandes terratenientes y bajo la aquiescencia del Estado— los Montes de María fueron lugar de escondite de la guerrilla.

Por lo tanto, debido a la disputa por el control del territorio, el ejército propició la entrada de los grupos paramilitares a partir de los años 90' a la zona y la región se convirtió en lugar de confrontación militar directa, lo que significó para la población civil la intimidación y el riesgo continuo de morir a mansalva por ser señalada como integrante o partidaria de cualquiera de los bandos.

Los paramilitares instauraron un régimen de terror mediante masacres multitudinarias como castigo ejemplar a la menor sospecha de apoyo o comunicación (presente o pasada) de una comunidad con la guerrilla.

Las consecuencias inmediatas fueron el desplazamiento forzado de miles de campesinos, quienes decidieron dejar sus tierras y su forma de vida; ello facilitó la apropiación paramilitar del territorio y significó la interrupción de la producción agrícola de subsistencia.

Después de dieciséis años de su desplazamiento, Ceferina regresa de vez en cuando a su terreno, logrando recuperar sus matas de plátano y levantar la siembra de maíz, yuca, arroz y ñame.

Actualmente esto es posible ante la ausencia de enfrentamientos aunque los grupos paramilitares tienen control de la zona y se ha transformado la agricultura campesina —en colaboración con los terratenientes y el Estado— imponiendo los monocultivos. Guamanga es ahora un extenso territorio de difuntos y desplazados, sembrado de palma africana para la explotación en la rentable industria de los biocombustibles.



Afirma Ceferina sobre el papel del canto en su vida después del desplazamiento:

“Yo cuando escucho el tambor y estoy cantando se me olvida muchas cosas de lo que pasamos en el tiempo de la violencia. Que eso me vino a mí de cantar fue para olvidar un poco los sufrimientos que tuvimos por el desplazamiento”.

Es en este contexto que Ceferina responde regalándonos una metáfora que expresa el sentido de la vida campesina y de la dignidad. Paradójicamente, Cefo tuvo que trabajar en monocultivos de palma africana cuando fue desplazada de su terreno de cultivo de herencia familiar. Posteriormente regresa a su territorio y así relata su experiencia:

“Lo único que quedó después de la violencia, lo único que nos quedó para sostenernos después de la violencia fue este caño de plátano”.

Por eso aún hoy, años después, se niega a sembrar en su tierra el “coroso,” como le nombran a este tipo de palma en la región, y por el contrario le canta un verso al plátano, base de la alimentación en la zona.

*Despierten mis hijos, despierten ya,
que ya su mamá, se está acabando.
Como la mamá, como la mata de plátano,
que se muere ella y quedan los hijos.*

A partir de este canto construimos la secuencia inicial del documental, no sólo por su calidad y emotividad musical, sino por ser expresión de dignidad y resistencia, por contener el sentido cotidiano y profundo de la vida campesina en las comunidades afro, por nombrar claramente el proceso no violento de la vida y la muerte, y por su enunciación desde las mujeres.

Esta secuencia se realizó cuando logramos acompañar a Ceferina a una de sus visitas a Guamanga. Tomando lancha y caminando bajo el sol, Ceferina fue recordando paso a paso a los parientes desplazados, a los vecinos asesinados, a las amigas olvidadas. Durante el rodaje el recorrido fungió como un vehículo invaluable para la memoria, pues logró contextualizar más claramente sus cantos, ya que para Ceferina el canto fue la herramienta de sobrevivencia que le permitió soportar y expresar su realidad, dice ella:

“El canto me hace olvidar muchas cosas que pasé y muchas cosas que vi en la violencia. Déjame decirte lo que es, como cuando yo estaba en el Magdalena que oía: por allá amanecieron cuatro muertos, por acá amanecieron tres muertos. Y salía la gente a ver los muertos, pero yo no salía porque no tenía valor para eso. Pero ya hoy en día, yo lo he ido olvidando desde que empecé a cantar”.



Es interesante cómo, aunque el ejercicio de memoria es constante en sus composiciones, Ceferina se refiere al poder reparador del canto como olvido, quizá la memoria impedida por el dolor del trauma.¹⁸

Ceferina compuso una décima sobre la vivencia del desplazamiento forzado y un bullerengue sobre la urgencia de la paz en Colombia. Aquí un fragmento de esta reciente composición “Yo salí de la montaña”:

*Como yo soy desplazada,
yo salí de la montaña
de los Montes de María,
a las seis de la mañana
y escuché unos tiroteos.
Cómo yo estaba asustada,
me paseaba y me paseaba
mataron a mi sobrino,
me vinieron a avisar
mataron a mi sobrino,
tuve que coger camino.*

*Oh Colombia, oh Colombia,
la nación está complicada
la violencia no se acaba,
y nunca le ponen fin.
Tenemos que hablar con Santos
y el expresidente Uribe
y también con Timochenko,
y todos los colombianos,
tenemos que perdonar
para conseguir la paz,
tenemos que perdonar
todos somos colombianos.*

En un país en donde muchos desde las ciudades votaron no a la paz, Ceferina quien vivió directamente la guerra nos llama al perdón, a construir paz, a romper el círculo de la violencia.

Así mismo, Inés Granja también habla de su experiencia vivida en Timbiquí, especialmente en la canción “Baila Negro” narra la presencia del conflicto y reivindica la afrodescendencia, así como recuerda su esencia campesina y el desplazamiento forzado.

*Negro pa donde te vas,
del campo pa la ciudad
que por causa de la coca,
ya no vivimos en paz
Recuerda que sangramos,
por nuestra libertad
Ahora somos libres,
venimos a gozar...
Baila, baila, baila,
baila, negro, baila.*

En el documental Inés recordó varios de los sucesos en los cuales muchos jóvenes perdieron la vida en medio de la guerra o desaparecieron sin que se conozca aún hoy su paradero.

Esta reflexión de la vigencia del conflicto en las nuevas generaciones la plasmamos con una imagen que nos sorprendió en nuestra visita a Timbiquí. Pasada la Semana Santa se celebra en el pueblo la Semana Santa “chiquita” en la cual las niñas y niños recrean el viacrucis. La representación de los judíos que persiguen a Jesús —que tuvimos la oportunidad de ver en el Chocó con cascos y lanzas—, en este caso era escenificada con un tambor líder que guiaba la marcha de dos filas de niños con armas de madera en sus manos, simulando los rifles de asalto usados por el ejército y la guerrilla. Ese día en la noche se fue la luz en el pueblo por aproximadamente una hora, en la montaña se escuchaban las ráfagas, había silencio en las calles. Después volvió la luz, la gente prendió la música y la vida siguió.





Durante las celebraciones de Semana Santa vale la pena resaltar también el material del rodaje que llevamos a cabo en Andagoya (Chocó), Pacífico Norte. Fue muy interesante poder ver la práctica viva y multitudinaria de los *alabaos*, pues para conmemorar la muerte de Jesucristo se realiza una procesión fúnebre que recorre todo el pueblo y termina en la iglesia; esta procesión y sus cantos finalizan la narración sobre los *alabaos* en el documental *Cantadoras*. Cabe anotar que registramos diversas prácticas católicas propias de la Semana Santa mientras perseguíamos la elaboración de un archivo fílmico para las investigaciones locales. En el montaje se utiliza este material para hacer fluida la narración en términos cinematográficos y no como discurso o representación cerrada en torno a las prácticas religiosas locales.

Con velas en las manos mujeres y hombres de las más diversas edades recorrían el pueblo entonando cantos, caminando y haciendo una pausa rítmica con el cuerpo, moviendo los brazos. Manuel y yo caminábamos de espaldas grabando, mientras Amaranta se encaramaba con la cámara por los balcones. A medida que avanzaba la procesión también fue creciendo la emoción del canto y su interacción con la cámara, una expresión colectiva de reafirmación.



Finalmente, el documental cierra con Bety Ochoa. En San Jacinto tuvimos la oportunidad de asistir a una rueda de cumbia de gaitas en la calle en la cual Los Gaiteros de San Jacinto se encontraban tocando. Esta actividad la realizaban como preparación del Festival Nacional Autóctono de Gaitas, pues se asignan por barrios las noches en que se realizará la rueda. En esta los músicos tocan en el centro los tambores: el alegre, el llamador y la tambora, así como las gaitas y voces, mientras se forma un círculo a su alrededor de bailadoras y bailadores con velas en la mano.

Bety imprime en sus letras el amor, las cosechas y el anhelo de paz. En la canción “Pañuelos blancos” Bety eleva un canto de esperanza,

*Hoy les traigo mi cantar,
envuelto en ritmo de cumbia
en una hamaca borda'a
que simboliza mi alcurnia.
Les traigo el cerro de Maco
y los Montes de María
todo esto en pañuelos blancos*

*buscando en algarabía
que en un día no muy lejano
llegue la paz a la patria mía.
Busquemos cantando
paz para mi pueblo,
yo no quiero llanto,
quiero un mundo nuevo.*

Así, buscamos desde el montaje señalar brevemente el contexto de violencia local por medio de la experiencia de cada cantadora. Un viaje musical de resistencia a la violencia pasando por el bullerengue como memoria del desplazamiento y el sentido de la vida campesina con Ceferina; por el currulao de la mano de Inés Granja entre la vida cotidiana del río y del mar; y por la cumbia de acordeón junto a Bety Ochoa, quien recuerda el miedo pero le canta a la paz con dignidad, pregonando al cierre del documental “*que se apaguen los fusiles con notas musicales, este mensaje es mundial*”.



Experiencia de retorno del documental

A continuación, unas reflexiones sobre la experiencia que tuvimos en el proceso de devolución del documental en cuatro de las cinco poblaciones participantes, además de la transformación evidente de la que fuimos testigos al regresar a los territorios de conflicto durante el periodo de cese al fuego bilateral en Colombia.

Esta propuesta la retomo de la documentalista colombiana y antropóloga Marta Rodríguez, quien junto a Jorge Silva trabajó el documental también como un proceso de concientización de las personas que en él participan. Para hacer esto posible, cuenta Marta,¹⁹ mostraban a la gente en diferentes momentos las grabaciones realizadas, generando que al verse y escucharse a sí mismas, en sus condiciones de trabajo o de vivienda, por ejemplo, logran cuestionarse por su lugar en la sociedad y el

papel de la justicia frente a ese hecho. Así, en documentales que tratan el tema de la explotación laboral, como *Chircales* (1966-1971) y *Amor, mujeres y flores* (1984-1989), después y durante la realización del documental surgieron sindicatos y varias de las personas involucradas incursionaron en actividades políticas. Este tipo de repercusiones trajo por supuesto la cancelación del rodaje y hasta el destierro, elementos que son plasmados en los documentales al no esconder su repercusión sobre la realidad.

En otro tipo de acercamientos con poblaciones politizadas, como las comunidades indígenas y organizaciones campesinas, el acercamiento se tornó todavía más estrecho, generando la participación activa de los sujetos en el proceso de creación a tal punto de recrear como actores naturales su propio pasado.

Un ejemplo de ello, es el documental *Campesinos* (1973-1975), en el que un grupo de viejos cuenta la relación feudal y patriarcal en la que vivieron en los años 30' tratados como siervos sin derechos por los terratenientes. En este documental el acercamiento con la gente llega a tal nivel que son ellos mismos quienes recrean sus condiciones de esclavización, elaborando con sus propias manos y cuerpos los elementos necesarios para la puesta en escena. Sobre nombrar la construcción de relaciones personales entre la realizadora y las personas participantes, quienes a pesar de las decisiones y en algunos casos con consecuencias negativas continúan estrechas aún después de

Iniciamos en 2013 llevando los *rushes* a una de las comunidades que hacen parte del documental, Andagoya, Chocó en el Pacífico Sur, lugar donde logramos realizar la proyección contando con el apoyo de la Corp-Oraloteca, dirigida por la investigadora Ana María Arango, Centro de investigación de la Universidad Tecnológica del Chocó (Quibdó, Colombia). Para esta primera proyección seleccionamos algunos fragmentos del pueblo y de la participación de la cantadora Cruz Neyla Murillo, quien hace parte del grupo de alabaos del pueblo, e incluimos cortos documentales de otros realizadores sobre *alabaos*.



En esta imagen podemos apreciar a Cruz Neyla viéndose a sí misma, reconociéndose como cantadora, mientras la gente se le acercaba asintiendo sobre sus palabras en pantalla. Cruz Neyla avaló la interpretación sobre los *alabaos* que inferimos por medio del lenguaje audiovisual, así como acepto hacer pública su intimidad.

El objetivo de esta proyección no era devolver el documental terminado, sino más bien buscábamos colocar el canto de los *alabaos* en el centro del pueblo, literalmente en medio de la plaza central, pues aunque es un género muy respetado por ser parte de los ritos fúnebres, en la cotidianidad del pueblo no encontramos presencia de los mismos. Así, logramos negociar con las autoridades locales y los comerciantes, quienes accedieron a apagar su música a alto volumen (generalmente reggaetón) para dar lugar a una hora de proyección de los cantos tradicionales de la región.



Desde sus mesas la gente en la plaza continuaba su domingo con cerveza y aguardiente, viendo a su pueblo protagonizar su propia historia. Se evidenció el reconocimiento y la representación de la comunidad en la cantadora.

Aproximadamente un año después, en junio de 2014 en coordinación con la Corp-Oraloteca (UTCH) dirigido por Ana María Arango, llevamos a esta misma comunidad un corte avanzado sin post-producir, me acompañó Neyvo Jr Moreno Cuesta. Esta experiencia fue muy emotiva ya que parte de la comunidad acudió a la invitación realizada mediante el perifoneo y la difusión en la misa, pues nos prestaron el estacionamiento de la iglesia del pueblo para convertirlo en una sala de cine. Contamos con la colaboración de varios jóvenes que se acercaron curiosos para conocer los equipos, la gente y la proyección; así como para conocer sobre el Caribe, pues es una región que para muchos habitantes de este pueblo resultó novedosa.

A la hora de la función comenzó a llegar el público, las cantadoras se arreglaron para la ocasión con vestidos que usan regularmente en las misas de domingo; en su mayoría se presentaron personas mayores, mujeres, niñas y niños, cerca de cincuenta personas rieron, cantaron y se sorprendieron al verse y escucharse, al identificarse y diferenciarse de las múltiples memorias que nos conforman. Al final, manifestaron sentirse reconocidas en las imágenes y agradecieron con abrazos, extensivos a todo el equipo, el trabajo realizado.

En diciembre de 2015, con el apoyo del Laboratorio Multimedia para la Investigación Social de la Universidad Nacional Autónoma de México dirigido por Manuel Ortiz, logramos regresar a la región Caribe para llevar el corte casi final, realizando proyecciones en las comunidades participantes en el documental en la región Caribe, y una más por invitación de una organización local que promueve la cultura en los jóvenes en la Libertad (Sucre), población que ha vivido situaciones muy complejas del conflicto.

En esta ruta por el Caribe fuimos en primer lugar a San Basilio de Palenque, Bolívar. Era nuestra segunda visita después del rodaje; la primera vez que volvimos fue debido a la muerte de Graciela Salgado, la cantadora que nos brindó su canto y testimonio sobre los cantos fúnebres del *lumbalú*. En aquella ocasión, me encontraba por casualidad en Colombia, y al enterarme de la noticia tomé rumbo hacia Palenque para despedirla. Llegué

el día de su entierro, con una libra de café y una botella de whisky, acompañada de un colega antropólogo mexicano Rodrigo Megchun, quien se encontraba en el país. Por supuesto, mi objetivo era acompañar a la familia y despedir a una abuela que me enseñó mucho en pocas palabras. Llevé una cámara *handycam*, la única que tenía a la mano, fui al cementerio y le prendí una vela, solo hice un par de tomas de su tumba sin saber muy bien para qué y le deseé buen viaje.

En esta segunda visita, organizamos la proyección en la plaza del pueblo, colaborativamente con un colectivo audiovisual local llamado *Kucha Suto*.



Debido a la ausencia en vida de la cantadora participante, la proyección tomó un sentido más solemne que en el resto de comunidades, acudió su hija actual heredera de la tradición la “Burgos”; se anunció en el perifoneo por el pueblo expresamente que en el documental aparecía Graciela Salgado, quien es reconocida como baluarte de la tradición a nivel local y nacional. Mediante la llegada del público a la plaza se hizo explícito el reconocimiento de figuras emblemáticas de la memoria local, pues no solo Graciela sino toda su familia tienen un lugar importante en la organización social palenquera.

Ahora bien, es importante resaltar que en Palenque la presencia de cámaras ha sido creciente desde la declaración del territorio como patrimonio cultural de la humanidad, pues en sus prácticas mantienen costumbres de resistencia ancestral como el *lumbalú*. Ese proceso de instrumentalización en los medios ha hecho que la gente palenquera vea la producción audio-visual como una forma de explotación a su cultura.

Muchos habitantes no confían en quienes llegan con equipos porque saben que nunca regresan, otros aprovechan la ocasión para ganar unos pesos a cambio de la performatividad étnica remunerada.

Cuando nosotras llegamos por primera vez éramos un medio más: explotable y de explotadores. Acudir al velorio de Graciela hizo quizá que dudaran; regresar por tercera vez a devolver el documental y las fotografías realizadas, generó una grata sorpresa, generó confianza.

Así, el Colectivo de Comunicaciones *Kucha Suto* nos acompañó en nuestra primera misión: regresar las fotos fijas que habíamos tomado en el rodaje tres años atrás, pues parte



de la propuesta en su momento consistió en el registro fotográfico.

Logramos identificar algunas personas o ciertos lugares, recorrimos el pueblo entregando de manera impresa las imágenes. Golpeando en las puertas de las casas fuimos entregando las fotos, la gente que las recibía siempre dijo recordar nuestra presencia y respondían con agradecimientos frente a un gesto que no habían recibido antes.

Sin pensarlo, la entrega de las imágenes y el perifoneo de “Bulevar”, lugareño que junto a un motorista se encargo de recorrer Palenque para invitar a la proyección de la noche, generó que mucha gente se interesara por el documental y asistiera a la plaza.























Continuamos en este recorrido rumbo a Palo Altico, en los Montes de María. Con esta comunidad no fue posible establecer comunicación previa, llegamos de sorpresa a probar suerte, era la primera vez que regresábamos después del rodaje. La gente nos reconoció y ese mismo día organizamos colaborativamente la proyección con los vecinos del pueblo. Nos facilitaron un espacio de baile que adecuamos para el “casting” como le llaman en la región.

A partir de la experiencia en Palenque, realizamos la entrega de las fotografías acompañadas esta vez de Maximiliano, lugareño que nos acogió por segunda vez en su casa, ya que es el esposo de una sobrina de Ceferina Banquéz, cantadora oriunda de esta región. Las fotografías fueron recibidas afectuosamente y se corrió la voz en el pueblo para la proyección de la noche.

Acudieron más de cien personas quienes se acomodaron alrededor de la pantalla expectantes del documental. En Palo Altico la presencia de las cámaras ha sido casi nula y las proyecciones o el “casting”, son muy escasas.

Durante la proyección hubo constantes risas al ver a uno u otro habitante del pueblo, gritos y aplausos se escuchaban al verse en la pantalla, narraban su cotidianidad mientras se observaban y comentaban constantemente lo que sucedía. De nuevo surgió el asombro por la hermandad poco conocida esta vez del Pacífico, veían y escuchaban con interés y sorpresa.





















Los testimonios de Ceferina sobre su desplazamiento forzado debido al conflicto con la guerrilla y especialmente con los paramilitares, sirvieron como espejo de la violencia que la mayoría de habitantes de Palo Alto también ha vivido. A diferencia de cuando estuvimos en el rodaje, tiempos en los cuales no era posible hablar directamente sobre los hechos de violencia o los responsables, en esta proyección y al día siguiente la gente rompió el silencio identificándose como desplazada y narrando su experiencia de desplazamiento, de manera casual o también frente a cámara.

Este proceso inédito de ruptura del silencio se relaciona de manera directa con el cese bilateral al fuego, pactado en el proceso de los Acuerdos de Paz entre las FARC-EP y el gobierno nacional, que se vivía cuando realizamos la proyección.

Esto también sucedió cuando subimos por segunda vez con Ceferina a su terreno, en el camino nos encontramos con un campesino, empezamos a charlar y nos contó su historia sobre el desplazamiento forzado y sobre la situación actual de la tenencia y explotación de la tierra.

“[...] Llegaron a decirme a mi que si yo no salía me estrellaban el rancho encima con todo y pelaos y la mujer y todo, estando la mujer recién parida; me metieron esa amenaza, y en eso me hicieron un desplazamiento impulsado porque yo no quería salir, pero ajá, al sentirme humillado tuve que haber salido de allí [...]

Por aquí no se ve clase de leyes ninguna , por aquí es lo que nos digan esta gente que están aquí dentro de esta palma, los dueños, o los que aparentan ser dueños, eso es lo que nosotros tenemos que hacer [...]

Si yo no soy palmicultor a mi me dan para sembrar diez hectáreas de palma. El consumo de las diez hectáreas de palma y lo que ellos me dan a mi es suficiente para la embargación [sic] de la tierra.

Luego mañana o pasado ellos se valen de la ocasión dándome lo que no vale la tierra para quedarse con la palma ¿oyó? Ya yo ¿qué más le voy a recibir? Lo único que tengo que hacer es recoger mis trapitos y largarme, no me queda absolutamente más nada [...]

A mi me pueden embargar porque lo consumo y algo que ellos me den para yo asentir [sic] la palma, eso me embarga la tierra. Cuando vienen esos cheques de esa palma que a veces que no da producción, vienen falsos, ósea , no traen dinero ¿y que me toca más tarde? desalojar la tierra. Por eso muchas personas ya hoy en día estamos dejando de no embargar la tierra , nuestras tierras, porque los que estamos perjudicados somos los campesinos”.



Anteriormente no existía la posibilidad de nombrar las experiencias vividas en medio del conflicto pues la retaliación de cualquier actor armado siempre estaba latente; el miedo y el terror estaban naturalizados. Por eso, la estrategia durante el rodaje nunca fue preguntar por la violencia sino por los cantos, inevitablemente al hablar de los cantos sobre la cotidianidad se hacía presente la guerra. Ahora la guerra puede nombrarse.

Este recorrido terminó en San Jacinto Bolívar, visitando de nuevo a Bety Ochoa y a Carmelo Torres juglar del acordeón sabanero. Allí no hubo oportunidad de proyectar el documental ya que las fiestas decembrinas no lo permitieron, así que hicimos entrega de una copia sin postproducir y de las fotografías en el espacio del medio comunitario. Así mismo, recorrimos el pueblo junto a Carmelo haciendo la entrega de las fotografías del primer rodaje.







YEFIN
DIANA
Tee
11
20

Finalmente, el último viaje de retorno fue hacia Timbiquí en octubre de 2016, justo después de la votación del Plebiscito para refrendar los Acuerdos de Paz en el que se expresó el “no” como la mayoría entre los votantes. Justamente esta circunstancia en la que la sociedad colombiana se polarizó, sirvió como impulso para llevar el documental y las prácticas de las cantadoras como una propuesta de construcción de paz.

Fuimos a visitar de nuevo a Inés Granja a su casa. Esta vez tuve la suerte de que la fotógrafa mexicana Natalia Monroy me acompañara. Llegamos un día entre semana y solicitamos el apoyo para la proyección en la alcaldía, la propuesta les gustó mucho pues Inés Granja es muy respetada en su territorio. Desde la Casa de la Cultura nos brindaron apoyo en la difusión de la proyección: mediante el perifoneo y la divulgación en la radio local, así como en la organización del evento en el polideportivo del pueblo.





A diferencia de la anterior visita a Timbiquí en la que en medio de la noche se fue la luz y se escuchó a lo lejos una balacera, según los habitantes del pueblo entre el Ejército y la guerrilla, en esta visita no se presentó altercado militar alguno. Sin embargo, las diferencias y los miedos siguen ahí; por ejemplo, la demostración de fuerza se hace presente por medio del volumen de la música en la calle, la gente sabe que no se le puede pedir al vecino que le baje porque pertenece a un grupo armado; o es mejor no hablar de la desaparición o asesinato de alguien del pueblo, “es mejor no meterse” dicen.

Ahora bien, a esta proyección acudieron cerca de cincuenta personas, Inés estuvo presente con su sombrero típico, la familia Balanta de reconocida estirpe musical también acudió, jóvenes de la Casa de la Cultura fueron a verse. Durante la proyección la gente comentaba los rituales del Caribe con sorpresa, varias personas reconocieron a Graciela Salgado; en los cantos de labor en la mina tararearon y al ver a Inés celebraron. Esta proyección después del “no” fue un ejercicio de hacer presente la necesidad de seguir exigiendo la paz y una manera de recordar estrategias ancestrales para ello. Seguiremos en este camino de responder con arte y creación ante la violencia.



NOTAS AL PIE

1 Esta discusión me la hace llegar David Lara, profesor de la Universidad de Cartagena y productor del primer disco de Ceferina Banquéz "Cantos Ancestrales de Guamanga". David Lara Ramos, "¿Desde cuándo nuestras cantadoras se convirtieron en cantaoras?," (12 de junio de 2012 [Consultado el 18 de agosto de 2013] Blog de David Lara Ramos) Disponible en: http://escribедavid.blogspot.mx/2012_06_01_archive.html

2 Para más información, véase: Beatriz Goubert Burgos, "De cantaoras y cantantes: apropiaciones diferenciales del patrimonio sonoro de la nación," A Contratiempo Revista de música en la cultura (2009: s/p). [Consultado el 28 de julio de 2014] Disponible en: <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/ediciones/revista-14/articulos/de-cantaoras-y-cantantes-apropiaciones-diferenciales-del-patrimonio-sonoro-de-la-nacin.html>

3 María Lugones, "Hacia un feminismo descolonial," en La manzana de la discordia, Vol. 6, N° 2 (2011): 108.

4 Ministerio de Cultura, "Cartografías de prácticas musicales en Colombia. Una visión desde el Plan Nacional de Música," Centro de Documentación Musical, (Biblioteca Nacional, junio de 2007) [Consultado el 29 de mayo de 2016] Disponible en: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartografias#-cartografias>

5 Para más información véase: Leonidas Valencia, Una mirada a las afromúsicas del Pacífico Norte colombiano . (Bogotá: Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó (ASINCH)/ Opciones Gráficas Editores, 2010).

6 Alejandro Tobón. "Romances del Medio Atrato," en Programa de Claudia Gómez. Música y músicos de Latinoamérica y el mundo (Bogotá: Banco de la República/Biblioteca Luis Ángel Arango, 2011).

7 La región Caribe en Colombia, colinda al occidente con Panamá y al oriente con Venezuela, comprendiendo los departamentos de la Guajira, Magdalena, Atlántico, Cesar, Sucre,

Córdoba y Bolívar; ahora bien, las cantadoras de esta región que participan en el documental son todas provenientes del departamento de Bolívar.

8 Clara Inés Guerrero García, "Memorias palenqueras de la libertad," en *Afro-reparaciones: memorias de la esclavitud y justicia reparatoria para negros, afrocolombianos y raizales*, eds. Claudia Mosquera y Luis Barcelos (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Facultad de Ciencias Humanas/Centro de Estudios Sociales, 2007), 368.

9 Retomo este concepto de María Lugones: "La subjetividad resistente a menudo se expresa infra-políticamente, más que en una política de lo público, la cual es fácilmente habitada por la contestación pública. A la subjetividad resistente se le niegan legitimidad, autoridad, voz, sentido y visibilidad. La infra-política marca el giro hacia dentro, en una política de resistencia, hacia la liberación, y muestra el poder de las comunidades de los oprimidos al constituir significados resistentes y al constituirse entre sí en contra de la constitución de significados y de la organización social del poder." Lugones, "Hacia un feminismo descolonial,". Lugones, "Hacia un feminismo descolonial", 109.

10 Oscar Campos. "El documental colombiano en tiempos oscuros" en *Balance documental*, Cuadernos de Cine Colom-

biano, No. 5, 24-33. (Bogotá: Cinemateca Distrital . Ene-jun 2004).

11 Norbert Lechner y Pedro Güel, "Construcción Social de las Memorias en la Transición Chilena" (Ponencia presentada en el Taller del Social Science Research Council: Memorias colectivas de la represión del Cono Sur, Montevideo, 15-16 de noviembre de 1998).

12 Guillermo Abadía Morales. *La música folklórica colombiana*. Dirección de Divulgación Cultural, Universidad Nacional de Colombia. (Bogotá, 1973), 99.

13 Leonidas Valencia, *Una mirada a las afro músicas del Pacífico Norte colombiano*, 36.

14 Javier Ocampo López. *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Editorial Panamericana (Bogotá, 2006), 190.

15 Según Carlos Mendoza: "el concepto de estrategia narrativa está asociado a otros como perspectiva, visión, aspecto, situación narrativa, modo narrativo y punto de vista. Algunos autores explican la estrategia narrativa como 'el vínculo que se establece entre quien elabora el relato narrador y los hechos que relatan'." En *El guión para cine documental* (México:

UNAM, 2010), 163.

16 Marcus Banks y Howard Morphy, *Rethinking Visual Anthropology* (New York: Yale University Press, 1992).

17 Según Grau Rebollo, "cuando la filmación es simultánea al trabajo de campo –formando parte del proceso de inserción en el medio la toma de datos audiovisuales– adquiere un carácter exploratorio, mientras que si se realiza como colofón al mismo su condición sería más bien explicativa." Grau Rebollo, "Antropología audiovisual: reflexiones teóricas," *Revista Alteridades* 22, n° 43 (2012): s/p. [Consultado el 26 de julio de 2014] Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-70172012000100011&script=sci_arttext.

18 Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004), 185-186.

19 Entrevista realizada a Marta Rodríguez. 10 de marzo de 2012. Bogotá, Colombia.

MÚSICA DEL DOCUMENTAL

Grabaciones de Campo

1. La mata de plátano

Composición e interpretación: Ceferina Banquéz

Género: Décima, Bullerengue (Caribe)

*Despierten mis hijos, despierten ya
Que ya su mamá se está acabando
Que ya su mamá se está acabando.*

*Cómo la mamá, como la mata e' plátano
Se muere ella y quedan los hijos
Que se muere ella y quedan los hijos.*

*Como la mamá, como la mata e' plátano
Se muere ella y quedan los hijos.*

*Que se muere ella y quedan los hijos
Que se muere ella, quedan los hijos.*

2. Estebana

Composición e Interpretación: Ceferina Banquéz

Género: Fandango, Bullerengue (Caribe)

[Bonus track]

3. Virgen de Guadalupe

Interpretación: Ceferina Banquéz

Composición: Tradicional.

Género: Fandango, Bullerengue (Caribe)

*Virgencita de Guadalupe,
Santa de mi devoción
Que ya viene que allá viene
Virgen de Guadalupe.
Ay virgencita ay milagrosa,
Virgen de Guadalupe
Ay Santa de mi devoción
Virgen de Guadalupe.*

*Ay que me cuide que me cuide
Virgen de Guadalupe.
Ay que me cuide en este día
Virgen de Guadalupe
Ay que ya viene que allá viene
Virgen de Guadalupe
Ay virgencita de Guadalupe
Ay échame la bendición.*

*Virgen de Guadalupe
Ay que me cuide que me cuide
Virgen de Guadalupe
Ay que me cuide en este viaje
Virgen de Guadalupe
Ay échame la bendición
Virgen de Guadalupe
Ay virgencita milagrosa*

4. La coca pilá

Interpretación: Ceferina Banquéz

Composición: Tradicional.

Género: Fandango, Bullerengue (Caribe)

*Año que se viene,
año que se va
Noche de fandango
vamos a bailar.*

*Año que se viene,
año que se va
Noche de fandango
vamos a bailar.*

*Lelelelee lelela
En Loricá venden la coca pilá
Lelelelee lelela
Año que se viene,
año que se va.*

*A las cinco de la mañana
canta el copetón pitao
donde canta la corniz
también canta el corcobao.*

5. Kasimbá

Composición e interpretación: Ceferina Banquéz

Género: Chalupa, Bullerengue (Caribe)

*Mi tinaja se secó y yo me fui pal arroyo
El arroyo se creció y mi kasimba se tapó.*

*Me quedé sin agua, kasimbá
Me voy de Guamanga, kasimbá
Me voy de parranda, kasimbá
Yo no tengo agua, kasimbá
Me ahoga la sed, kasimbá.
Yo no tengo agua, kasimbá
Ni pa' hacé un café, kasimbá*

*Mi kasimbá la achicaba, ella siempre se arrancaba
Por mucho que la achicaba el agua se me ensucia-
ba.*

*Me quedé sin agua, kasimbá
Yo no tengo agua, kasimbá
Me ahoga la sed, kasimbá
Me voy pa onde el Chochi, kasimbá
Me voy pa onde Lupe, kasimbá
Me quedé sin agua, kasimbá
Y hoy no tengo agua, kasimbá
Ni pa hacé un café, kasimbá.*

6. Origen Alabaos

Testimonio Cruz Neyla Murillo

7. Mmm

Interpretación: Mujeres de Andagoya

Composición: Tradicional

Género: Alabao (Pacífico Norte)

De blanco visten la tumba

De rojo las cinco velas

Mmmm, mmm.

*Usted venga a mi velorio,
venga con mucho cuidado
Mmm, mmm.*

Ya me voy, ya me voy yendo

Me voy que me coge el día

Mmm, mmm.

Me voy que me coge el día

Mmm, mmm.

Los gallos que menudiaban

y yo que me despedía

Mmmm, mmm.

Y yo que me despedía

Mmm, mmm.

Y yo que me despedía

Mmm, mmm.

8. A la mina no voy

Interpretación: Cruz Neyla Murillo y Fulvia Ruíz

Composición: Tradicional

Género: Canto de labor (Pacífico Norte)

*Negro he sido, negro soy
negro vengo y negro voy,
negro ayer, mañana y hoy.*

*Cuando de esa mina salgo
encuentro a mi negra triste
y mis negritos con hambre
¿por qué esto? pregunto yo.*

*Pero aunque mi amo me mate
a la mina no voy,
yo no quiero morirme,
en un socavón,
porque no quiero morirme,
en un socavón.*

*Negro he sido, negro soy
Negro vengo y negro voy
Negro ayer, mañana y hoy.*

*Hay muchos que nos desprecian
por tener negro el color
Hay muchos que nos desprecian
por tener negro el color.
No sabiendo que en la fosa,
blanco y negro lo mismo son.*

*Pero aunque mi amo me mate,
a esa mina no voy
porque no quiero morirme
en un socavón
Porque no quiero morirme
en un socavón*

9. La Marea

Composición: Inés Granja (Currulao)

Interpretación: Inés Granja (Voz); Marino Beltrán (Marimba requinta); Diego Balanta (Cununo); "Moño" (Bombo), Jóvenes Casa de Cultura de Timbiquí (Marimba bordó, bombo arrullador, cununo, coros y guasá)

Género: Currulao (Pacífico Sur)

*Sube sube sube sube
sube la marea, sube la marea, sube la marea...
Ahí viene subiendo el agua
anegando los barriales
anegando los manglares
porque sube la marea
sube la marea, sube la marea...*

*Cuando el agua está subiendo
hace oleaje en los barriales
también cantan los tasqueros
porque sube la marea
sube la marea, sube la marea...*

*Ahí vienen los pescadores
con sus velas en la proa
su chichorro y su atarraya
porque sube la marea
sube la marea, sube la marea...*

*Allá están los chinchoreros
con el agua en la cintura
cogen de todo pescado
y forman la algarabía
porque sube la marea*

sube la marea, sube la marea...

Ay sube la marea, oibe...

sube la marea, oibe...

oh sube la marea, oibe...

oh sube la marea, oibe...

*Ay comadre Jacinta
que es lo que pasa afuera
oiga don Carlo Pajo
porque sube la marea
sube la marea, oh sube la marea...
oh sube la marea, oibe...
oh sube la marea, oibe...
Ay sube la marea, oibe...
sube la marea, oibe...
oh sube la marea, oibe...
oh sube la marea, oibe...*

*Yo me fui con mi hermanita
a coger los camarones
cuando echamos la atarraya
ya subía la marea*

*Sube la marea, oibe...
oh sube la marea, oibe...
oh sube la marea, oibe...*

*Ahí viene subiendo el agua
anegando los barriales
anegando los manglares
porque sube la marea
sube la marea, sube la marea...*

10. Mi negro llora

Interpretación: Marino Beltrán (Voz y Marimba requinta); Diego Balanta (Cununo); "Moño" (Bombo golpeador) Jóvenes Casa de Cultura de Timbiquí (Marimba bordó, bombo arrullador, cununo, coros y guasá)

Género: Currulao (Pacífico Sur)

[Bonus track]

11. Marimba Lluvia

Interpretación e improvisación: Juan David Castaño; Carlos Daniel Balanta; Luis Freiner Hurtado

[Música incidental]

12. Gloria

Interpretación: Asistentes al velorio

Composición: Tradicional

Género: Alabao (Pacífico Norte)

*Gloria, gloria al padre, ay gloria a Dios
ay gloria al espíritu Santo, amén
Ay gloria al espíritu Santo, amén.*

*Ay gloria al que sufre,
gloria a nuestros muertos
Ay líbranos de todo mal, amén.*

*Ay gloria al padre
Ay gloria al hijo
Ay gloria al espíritu santo, amén.*

*Ay gloria al padre
Ay gloria al hijo
Ay gloria al espíritu santo, amén.*

13. Santa María Magdalena

Interpretación: Asistentes a la Procesión

Composición: Tradicional

Género: Alabao (Pacífico Norte)

*Santa María Magdalena
Ay sin pecado concebido
Se ha bajado de la cruz,
se ha ido por un camino.*

*Ay santa María Magdalena
Se ha bajado de la cruz,
se ha ido por un camino
Ay santa María Magdalena.*

*Dos puñaladas lleva
la menor le pasa el alma
Ay santa María Magdalena
Dos por los pecadores
La tres por salvar las almas
Ay santa María Magdalena.*

*Dos por los pecadores
La tres por salvar las almas
Ay santa María Magdalena.*

14. Llamado de lumbalú

Interpretación: Vinicio Torres Reyes (Tambor Alegre)

[Música incidental]

15. Entrada Alegres Ambulancias

Testimonio de Graciela Salgado Valdés

[Bonus track]

16. La Cosita (fragmento)

Interpretación y Composición: Graciela Salgado

Género: Chalupa, Bullerengue (Caribe)

[Bonus track]

17. Función de tambor en Palenque

Testimonio de Vinicio Torres Reyes

[Bonus track]

18. Lumbalú (fragmento)

Interpretación y testimonio: Graciela Salgado Valdés

Género: Canto fúnebre tradicional en lengua palenquera

19. Grito de Campo

Testimonio de Ceferina Banquéz

20. Décima Desplazamiento

Composición e interpretación: Ceferina Banquéz

Género: Décima, Bullerengue (Caribe)

*Como yo soy desplazada
de los Montes de María
hice esta composición,
porque mataron a mi sobrino.*

*El año 93 mataron a don Isel
le mandaron un papel,
era pa´ que lo supiera.*

*Como era mi sobrino
tuve que coger camino,
no hallaba pa´onde coger
y me fui pal Magdalena.*

*Oh Colombia, oh Colombia
la nación más complicada
que la guerra no se acaba
y nunca le pone fin.*

21. Si yo me voy pa Guamanga

Composición: Ceferina Banquéz

Interpretación: Ceferina Banquéz (Voz); Eris Pérez (Tambor alegre); Mauricio Álvarez (Tambor llamador); José Álvarez (Tambora); Gina Barrios y Vivian Pérez (Coros y tablas); Marlon Mendivil (Maracas).

Género: Bullerengue sentao, Bullerengue (Caribe)

[Bonus track]

22. Yo quiero yo no puedo

Composición: Ceferina Banquéz

Interpretación: Ceferina Banquéz (Voz); Eris Pérez (Tambor alegre); Mauricio Álvarez (Tambor llamador); José Álvarez (Tambora); Gina Barrios y Vivian Pérez (Coros y tablas); Marlon Mendivil (Maracas).

Género: Fandango, Bullerengue (Caribe)

[Bonus track]

23. El Soco

Composición: Ceferina Banquéz

Interpretación: Ceferina Banquéz (Voz); Eris Pérez (Tambor alegre); Mauricio Álvarez (Tambor llamador); José Álvarez (Tambora); Gina Barrios y Vivian Pérez (Coros y tablas); Marlon Mendivil (Maracas).
Género: Fandango, Bullerengue (Caribe)

*Pachito búscame el soco que yo lo voy a pilar
no tenemos pa la liga y nos vamos a pescar*

*Búscame el soco, pa pescar
Búscame el soco, pa pescar*

*Que no como limpio, pa pescar
sí no es con liga, pa pescar*

*Búscame el soco, pa pescar
Búscame el soco, pa pescar*

24. Improvisación de Gaita

Género: Cumbia de gaita (Caribe)
[Música incidental]

25. Cumbia campesina

Composición e interpretación: Bety Ochoa
Género: Cumbia (Caribe)

*Alza tus ojos José
y pide a tu Dios divino,
pide con amor y fe
agua para tu cultivo.
Que tu cosecha, José,
es el sustento de tus hijos.*

*El azadón y el machete
son tus más fieles compañeros,
porque con ellos defiendes
el cultivo de tu suelo.
Pero José si nos llueve,
habrá cosecha y dinero,*

*Si hace buen tiempo tendrás,
plátano, yuca y maíz,
tabaco para fumar,
ñame y buen ajonjolí.
Y entonces tú vivirás
en tu rancho muy feliz.*

26. Magdalena Ruíz

Interpretación: Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto.

Pascual Castro (Voz); Orlando Yepes (Gaita hembra); Miguel Contreras (Gaita macho); Luis Herrera (Tambor alegre); José Herrera (Tambor llamador); Javier Flórez (Tambora)

Género: Cumbia de gaitas (Caribe)

[Bonus track]

27. Pañuelos Blancos

Composición: Bety Ochoa.

Interpretación: Bety Ochoa (Voz); Carmelo Torres (Acordeón); José Movilla (Caja); José Anillo (Guacharaca)

Género: Cumbia de acordeón (Caribe)

*Hoy les traigo mi cantar
envuelto en ritmo de cumbia
en una hamaca borda'a
que simboliza mi alcurnia.*

*Les traigo el cerro de Maco
y los Montes de María,
todo esto en pañuelos blancos
buscando en algarabía
que en un día no muy lejano
llegue la paz a la patria mía.*

*Busquemos cantando paz para mi pueblo
Yo no quiero llanto, quiero un mundo nuevo
Busquemos cantando, paz para mi pueblo,
yo no quiero llanto quiero un mundo nuevo.
Les traigo un par de maracas
Les traigo un par de maracas,
hechas de la gente mía.
Tambor y un palo de gaita
pa' sacarle melodía
Tambor y un palo de gaita
pa' sacarle melodía.*

*Abracas de tres puntadas
con un sombrero voltiao'
abracas de tres puntadas
con un sombrero voltiao'.
Y una mochila terciada
Y un pañuelo colorao'
Por eso quiero cantar
aunque ya me caiga desmayao'.*

*Busquemos cantando, paz para mi pueblo,
yo no quiero llanto quiero un mundo nuevo
Busquemos cantando, paz para mi pueblo,
yo no quiero llanto quiero un mundo nuevo.*

28. Virgen de la Candelaria

Composición: Bety Ochoa

Interpretación: Bety Ochoa (Voz); Carmelo Torres (Acordeón); José Movilla (Caja); José Anillo (Guacharaca)

Género: Cumbia de acordeón (Caribe)

[Bonus track]



Cantadoras

Memorias de vida y muerte en Colombia

Este libro se terminó de imprimir en *d.gk* Impresiones en la Ciudad de México en octubre de 2017, con un tiraje de 100 ejemplares impresos sobre papel couché de 150 grs a 4x4 tintas, forros en cartulina sulfatada. Para su composición se utilizaron las tipografías ChaparralPro-Bold, ChaparralPro-BoldIt, ChaparralPro-Italic, ChaparralPro-Regular, Nexa Bold, Nexa Light, Noteworthy.

"Distribución sin ánimo de lucro"