



**CIMARRONEANDO-ANDO:
ENTRE EL VICHE Y EL MANGO VICHE.**

**ESTUDIO SOCIOLINGÜÍSTICO DE LAS
HABLAS CANTADAS IDENTITARIAS DE LA
CULTURA AFROPACÍFICA DEL SUR
NARIÑENSE TRASLADADAS AL CONTEXTO
URBANO DE CALI**

VIVIANA BANGUERO CAMACHO
Autora

Viviana Banguero Cam

Cimarroneando-ando: entre el viche y el mango viche. Estudio sociolingüístico de las hablas cantadas identitarias de la cultura afropacífica del sur nariñense trasladadas al contexto urbano de Cali - Colombia

359 páginas

Colección. Tesis doctoral

ISBN-13: 978-84-17583-77-4

1. sociolingüístico 2. cultura 3. afropacífica 4. nariñense

Servicios Académicos Intercontinentales para eumed.net. Universidad de Málaga, Málaga, España. 2019

1ª. edición

Comité Editorial para la presente obra:

Viviana Banguero Camacho

Primera Edición en español (2019)

Libro sometido a proceso de dictaminación en "pares ciegos", por académicos e Investigadores externos de instituciones educativas universitarias Iberoamericanas.

DR. © Grupo de investigación Colectivo Génesis G.T.I. Universidad Libre

Servicios Académicos Intercontinentales para eumed.net. Universidad de Málaga, Málaga, España. 2019

Diseño de portada: Juan de Dios Serna y apoyo en formateo del texto Diana Patricia Ávila Grijalba mail: diaavi@hotmail.com

Foto de Portada. Comunidad Afropacífica. Cali - Colombia. Rre. Septiembre. 2019

**CIMARRONEANDO-ANDO: ENTRE EL VICHE Y EL MANGO
VICHE**

**ESTUDIO SOCIOLINGÜÍSTICO DE LAS HABLAS
CANTADAS IDENTITARIAS DE LA CULTURA
AFROPACÍFICA DEL SUR NARIÑENSE TRASLADADAS AL
CONTEXTO URBANO DE CALI - COLOMBIA**

Autora

VIVIANA BANGUERO CAMACHO

CONTENIDO

	pág.
	XIV
A modo de encuentro	
Oberturas	3
Dueto 1: El canto encarnado	25
1.1 Memorias y saberes vivos	31
1.2 Praxis sonora y relación social	49
Dueto 2: Hablas cantadas	64
2.1 Invocaciones espirituales	73
2.2 Texto sonoro ritual	85
2.2.1 La procesión	91
2.2.2 La conmemoración	92
2.2.2.1 Cantos – oración	94
2.2.2.2 Cantos de arrullo	99
2.2.3 La despedida	123
Dueto 3: Cantos de agua y selva	130
3.1 El habla cantada: competencia comunicativa	131
3.1.1 Etnografía del habla	131
3.1.2 El arrullo a Carmela y el análisis del discurso.	134
3.1.3 El método SPEAKING de Dell Hymes	138
3.2 Comunidad de hablantes	147
3.2.1 Las realizaciones lingüísticas de la comunidad	147

3.2.2 Origen y tradición de los cantos	155
3.3 Un análisis semántico pragmático del canto	163
3.3.1 El carácter narrativo del arrullo a Carmela	163
3.3.2 De actos ilocutivos de afirmar, aseverar, las almas y el purgatorio	167
3.3.3 Actos ilocutivos de Dar gracias / Pedir	174
3.3.4 Libertad de la composición en la poesía popular	182
3.3.5 Tres enunciados para un macro acto de habla.	184
3.3.6 Acto ilocutivo de prometer.	190
3.3.7 El macro acto de habla y los cantos como discurso	192
3.3.8 El romance: la forma del mensaje	197
3.3.9 El estribillo y los dejes: sonido que identifica	209
3.3.10 Significados en la secuencia de los cantos del arrullo	211
3.3.11 Contenido y función en los actos ilocutivos de la secuencia de cantos	219
3.3.11.1 La predicación	219
3.3.11.2 A manera de síntesis de la predicación	270
3.3.11.3 Las expresiones referenciales	274
Dueto 4: Notas del trayecto	292
 BIBLIOGRAFÍA	 308
ANEXO	323

TABLAS

	pág.
Tabla 1. Esquema del Modelo <i>Speaking</i> de Dell Hymes	141
Tabla 2. Actos A y B como Actos ilocutivos de Aseverar / Afirmar	168
Tabla 3. Actos A y B como Actos ilocutivos de Dar gracias / Pedir	175
Tabla 4. Enunciado C como acto ilocutivo de pedir	180
Tabla 5. Enunciado D1 como acto ilocutivo de dar gracias	189
Tabla 6. Enunciado E como acto ilocutivo de prometer	192
Tabla 7. Enunciado F sometido a las reglas de predicación de Searle	216
Tabla 8. Enunciado G como acto ilocutivo de ordenar, mandar	218
Tabla 9. Versos del Salve	219
Tabla 10. Versos del Saludo a Carmela	221
Tabla 11. Otros versos del Saludo a Carmela	223
Tabla 12. Versos del Padre Nuestro Costeño	225
Tabla 13. Versos del Canto 5 Yo quiero pasar el puente, pero me voy a caer	228
Tabla 14. Enunciado H como acto ilocutivo de avisar	230
Tabla 15. Versos del canto 6 ¡Qué lindo que está ese altar!...	233
Tabla 16. Versos del Canto 7 Carmelita se embarcó en una cuna de lata	234
Tabla 17. Versos del Canto 8 Ya cantaste vos, ahora canto yooo	238

Tabla 18. Versos del Canto 9 Carmela	240
Tabla 19. Versos del Canto 11 ¡Abrime la puerta!, San Agustín	245
Tabla 20. Versos del Canto 13 - María tírate al agua, tírate al agua tírate al mar	247
Tabla 21. Versos del Canto 14 Suban a Carmela del prado	216
Tabla 22. Versos del Canto 15 ¡Eh! María ¡Eh!, eh María ¡Eh!	219
Tabla 23. Versos del Canto 17 Yo soy hija de María	224
Tabla 24. Versos del Canto 18 Por ser la primera vez	224
Tabla 25. Versos del Canto 20 Qué lindo que está ese altar	226
Tabla 26. Versos del Canto 21 ¡Ay! cuidado arrullo vaya a faltar	228
Tabla 27. Versos del Canto 22 Aseguren las canoas, aseguren los motores...	230
Tabla 28. Resumen del contenido proposicional de los cantos	235
Tabla 29. Resumen de la frecuencia de algunas expresiones referenciales	240

FOTOGRAFÍAS

	pág.
Fotografía 1. Noche del arrullo a la virgen del Carmen, el 16 de julio del 2014 en la vereda San José del Salado, corregimiento del Carmen, finca "La Carmela".	57
Fotografía 2. Arrullo a Carmela, 16 de julio del 2015. Barrio El Paraíso, oriente de Cali	59
Fotografía 3. Balsadas en guapi a la virgen purísima 7 diciembre de 2014	59
Fotografía 4. Balsadas a la Virgen Purísima. Diciembre 7 de 2014. Club Tequendama, al sur de Cali	75
Fotografía 5. Entrevista a Delfina Landázuri, de la vereda El Negrito, en Barbacoas, Nariño, el 4 de Julio de 2014, en el barrio El Retiro de Cali.	75
Fotografía 6. Balsadas a la virgen de la asunción en el Consejo Comunitario urbano de Playa Renaciente en las orillas del Rio Cauca, en Cali. 16 de agosto del 2013.	76
Fotografía 7. Noche de arrullo a la Virgen del Carmen, el 18 de julio del 2015. Barrio El Paraíso, Cali	77
Fotografías 8. Procesión el 18 de Julio 2015, en el barrio el Paraíso, oriente de Cali	78
Fotografías 9. Procesión el 18 de Julio 2015, en el barrio el Paraíso, oriente de Cali	92
Fotografía 10. Tomada en el arrullo a Carmela el 17 de julio del 2014. Vereda San José del Salado, finca La Carmela.	94

Fotografía 11. Tomada en el arrullo a Carmela, el 18 de julio del 2015, en el barrio El Paraíso, en Cali.	95
Fotografía 12. Inicio de la conmemoración con el rezo corto del rosario. Tomada el 18 de julio de 2015, en el barrio El Paraíso, al oriente de Cali.	95
Fotografía 13. Músico y cantora sostienen la virgen, luego de recibirla en la aurora.	123
Fotografía 14. 18 de julio de 2015, en el barrio El Paraíso, oriente de Cali. Plano general de la entrega de la virgen, en la aurora.	124

FIGURAS

	pág.
Figura 1. Descripción de la etnografía del habla, según Hymes	16
Figura 2. Secuencia 1. Procesión	91
Figura 3. Secuencia 2. Conmemoración " <i>Canto - oración</i> "	99
Figura 4. Secuencia 3: Conmemoración "cantos de arrullo"	122
Figura 5. Secuencia 4: La despedida	129
Figura 6. División dialectal de Colombia	154

LISTADO DE MAPAS

pág.

Mapa 1. Subregiones lingüísticas de Colombia

153

A modo de encuentro

Este texto visibiliza el aporte de las cantoras al transmitir el espíritu de la cultura de generación en generación, lo que ha permitido que sea recreado como legado de los ancestros en cada uno de los descendientes.

Clarisol

El presente texto surgió en la intimidad de los días y horas en que se fusionan muchos tiempos: el tiempo de la conversación, el tiempo de la soledad, el tiempo de la lectura, el tiempo de la lenta escritura, el tiempo de la esperada clausura en apertura; es quizá la longevidad y el carácter cíclico del tiempo, a manera de argumentación. Es la seña de lo pensado y lo sentido en el tiempo de una tesis doctoral en antropología en la Universidad del Cauca, ese fue el tiempo de su composición.

Esta obra humana escrita, pienso que logra abstraer significaciones percibidas en el sentido propio del tiempo, en la posibilidad de trasegar los laberintos de la estética, donde se sintetizan ideas que se decantan, frases que se forman, párrafos que se organizan, fragmentos discursivos, diversos textos convocados en esta conversación orquestada por la artesanía intelectual del presente en su singularidad de tejidos que hilan su trazado en la urdimbre del pensamiento.

A veces escribimos como verdad algo que no es real y significamos la verdad por lo real. La crisis de los cuerpos escriturales que han sido pensados en el centro, hoy se reconstruyen en la periferia como una especie de insurrección de saberes periféricos relegados. Este trabajo intelectual intenta diseminarse, quizás aventurarse hacia otras formas de escribir la ciencia, en la literatura, al visibilizar textos inéditos, producidos por los hablantes en su propio contexto de enunciación, que son una manifestación de cómo viven y sienten, de su relación espiritual con el mundo. Tal vez esto sea una pretensión, fundada en el hecho de mirar la teoría no solo como proposiciones y argumentos que se limitan a demostrar postulados de la

ciencia; desde esta perspectiva, el pensamiento está influido por su propia complejidad y la teoría consiste en componer imágenes de la realidad, esto es, reconstruir el rompecabezas que permite fantasear y constelar la realidad. Para algunos, tal vez sea un rasgo político, de construcción espiritual de la libertad en la poética, cuyo papel es descubrir algo de lo que está inmerso en este universo de prácticas en mitos arraigados, en el sentido estético del arte, en la estética del conocimiento y en el acontecer de la ciencia.

Este texto es, también, un reconocimiento a mi abuela María Isabel Mancilla Díaz,¹ la persona que inspiró esta tesis, que me llevó a pensar “soy porque somos”, en una especie de extrañamiento de sí con los otros; es imposible no pensarte, abuela, sin derramar algunas lágrimas todavía. Pero Abuela, con la escritura elaboro mi melancolía por tu partida, porque es sentir que de alguna manera estamos escribiendo juntas; aún siento tu compañía y creo que mi presencia en el doctorado es pretexto de este texto, es obligación de narrar y narrar-nos en la posibilidad que brinda la historicidad del pensamiento. Quizá es una travesía que empieza a ser escrita con esta experiencia de autobiografía intelectual en este presente terrestre; es una apuesta en vecindad con lo investigable, como trazar-se en gesta abierta a lo posible, potencia y riesgo en poesía que se hace compleja en el ejercicio conceptual profundo y constante de la pulsión del pensamiento.

Pensando en mi abuela, veo imprescindible exaltar a las mujeres cantoras del Pacífico colombiano por preservar las tradiciones orales legadas por los ancestros. En especial a las cantoras coautoras de este texto, las hermanas Irene, Vicky, Segunda y Graciela Arboleda Castillo, por su generosidad al compartir su legado en largas horas de conversación donde nos relatamos, en una especie de recopilación de

¹ Mujer campesina nacida en Caloto-Cauca, descendiente de la mamita señora, esclavizada en la hacienda *Japio*, ubicada en el corregimiento de San Antonio, municipio de Santander de Quilichao, Cauca; declamadora de versos improvisados con los que saludaba a la gente que la visitaba en su casa, también era una rezandera o alabadora que cantaba orando en los velorios de la vereda La Paila, del municipio de Padilla, Cauca.

palabras dichas y cantadas, en un texto polifónico, donde no hay autor-observador que habla de ellas, son ellas las que hablan con sus voces en el texto. Quizás sea una obertura para ensoñaciones de lo poético en el canto.

Otros acompañantes de esta conversación son el cantor Jhon Hanner Payán, el músico cununero Heriberto Quiñones, los dos procedentes de Satinga, Nariño y la gestora cultural Oliva Arboleda, de Guapi, Cauca.

Camacho (2004:167,168) pregunta si es necesario escribir una historia de las mujeres y si acaso tienen las mujeres una historia. Para responder, la historia de las mujeres negras en Colombia está inscrita en el contexto simultáneo de poder patriarcal, dominación colonial, violencia y fragmentación, contexto en que se mantiene hasta hoy. Está atravesada por la lucha continua por la supervivencia y la liberación, pues en los espacios móviles y tensos de lo público y lo privado ellas han trabajado por distintos medios para ser sujetos activos. A su vez, está marcada en las instituciones, en organizaciones negras y en la Academia por prejuicios de raza, etnicidad y el género; de ahí que su voz, sus palabras y, en general, su presencia, estén tan ausentes de los textos escritos, de la vida pública y de las esferas del poder.

Este texto pretende visibilizar la lucha política cultural por el derecho a la memoria y la negación al olvido de las mujeres cantoras que con sus cantos enuncian una manera de conexión umbilical entre la tradición, el territorio y sus espíritus. Lo he denominado *ombligando*² saberes. El canto alimenta el espíritu de libertad legada por los ancestros, hace parte de la tradición que se resguarda. El territorio, representado en el canto, lo compartimos desde un universo de referencia de lo que está allá y se vino con nosotros, acá; el canto manifiesta ese otro modo de vivir la espiritualidad trasladada al contexto urbano.

² En Arocha (2002:14-15). El rito de la ombligada hace parte de las características de las religiones ancestrales africanas y en otras sociedades como las prehispánicas como los Embera del Chocó, se celebra cuando alguien nace y la madre entierra la placenta y el cordón umbilical debajo de la semilla germinante de algún árbol (ombligo-árbol), o cuando es necesario curar una herida deja al ombligo separarse del cuerpo.

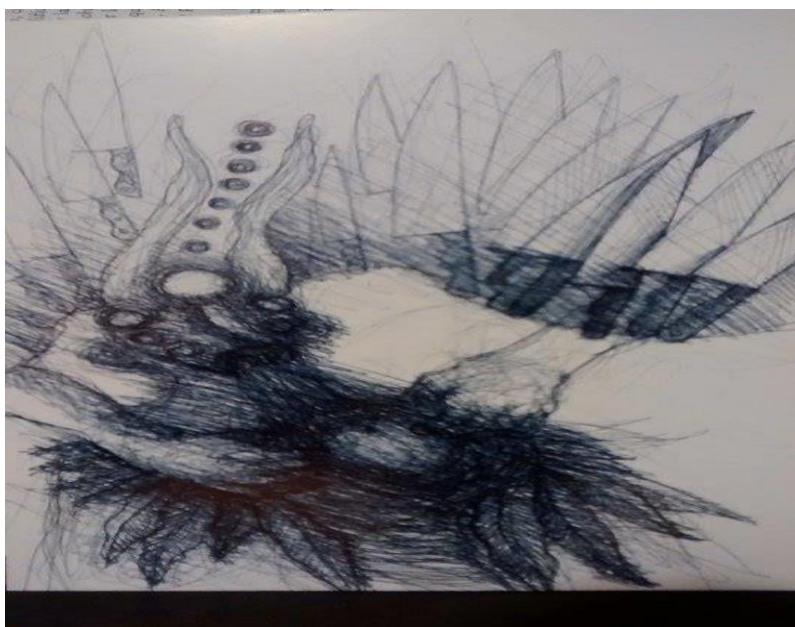
También están presentes, en esta conversación orquestada, las voces colectivas de los autores de textos convocados. De las categorías que usan diré que algunas son funcionales sobre lo que pretendo exponer, pero, a pesar de ello me ayudan a re-expresar la problemática en torno a la comprensión contemporánea de los mismos. La forma de abordarlas para mi difiere por la impronta personal y el ángulo de la mirada; pienso que estas sonoridades transforman la palabra y la cargan de sentido, no como discurso sino como tradición.

Quisiera agradecer a mis padres por su apoyo, a mis amigas, en especial a Sandra Realpe, Nilsa Perea, Estela Rodríguez, Melba Artunduaga, Esmeralda Cáceres, Edith Mercedes Veira del Castillo, Clara Jimena Cadaviedes, María Fernanda Díaz, Betty Rodríguez, Paula Noreña y Samia Cuesta por creer en este proyecto; a mis colegas directivos de la Universidad Libre Seccional Cali por concederme estos días en la semana para el tiempo de in-xilio académico, a mi tutor Tulio Rojas Curieux, por su paciencia, acompañamiento y complicidad en esta travesía, a mis pares lectores Eduardo Restrepo, Axel Alejandro Rojas, Adolfo Albán Achinte, por dialogar con el texto; a los profesores del Departamento de Antropología por su acogida, en especial a Cristóbal Gnecco por su calidez y a los docentes invitados Alejandro Haber, Marisol de la cadena, José Luis Grosso, Roberto Pineda, Agustín Laó-Montes, Herinaldy Gómez, Hugo Pórtela y a los investigadores y escritores Jaime Arocha, Nancy Motta, Victoriano Lorenzo y Alfredo Vanin por potenciar los primeros trazos de escritura, a mis compañeros de la cohorte III por las empatías construidas y a otros acompañantes de esta escritura los maestros Germán Zabala un político humanista y Samuel Caicedo un gestor cultural de Guapi, desde esos otros lugares; a la presidenta de la federación de colonias del Pacífico en Cali Yaneth Riascos y los gestores de la colonia guapireña Baudilio Revelo, Raquel Riascos y Oliva Arboleda; también a la cantora, joven aprendiz, Dayana Conrado Murillo, de Juanchaco, corregimiento de Buenaventura.

A mi abuela por su inspiración, a Reynaldo Giraldo, Mario Madroñero, John Benavides, Luis Castillo, Alexander Rodríguez, Jorge Lemos, Alejandro Baena,

Julián Arias Carmen, Wilson Sánchez, Javier Minotta con quienes abrimos caminos e intercambios en espacios de encuentro que nos desafían para seguir en la construcción de territorios afectivos de conocimiento y a todos los que de alguna manera están presentes en él.

También quisiera compartir un dibujo de John Benavides, fruto de nuestras conversaciones sobre mi tesis, en que le comentaba lo difícil que era para mí que saliera mi canto, por lo que tituló el dibujo “Isis escuchando mi canto”, imagen de un monstruo infante mujer, su cabello lo forman hojas y el cuerpo cuchillos, alusión a Isis, diosa de la mitología egipcia denominada "fuerza fecundadora de la naturaleza" y para el catolicismo la Virgen María y sus advocaciones.



“Isis escuchando mi canto”. Dibujo de John Benavides. 2014

Por último, comparto este fragmento de un texto escrito por mi amigo Alejandro Baena para mí, el día del funeral de mi abuela, titulado *Las abuelas nunca mueren*:

Las abuelas nunca mueren

Las abuelas nunca mueren,
en el horizonte viven
cada día en que sus ojos
se miran en sus nietos.

Las abuelas nunca mueren,
se despiertan con el alba
en el amanecer del porvenir

Las abuelas nunca mueren,
se alegran en la risa de la vida renovada.

Las abuelas nunca mueren,
solamente están de viaje
y nos recuerdan que ellas adelante
esperan al final de la jornada.

Las abuelas nunca mueren,
son guardianas de la memoria de la tierra,
protegen desde la eternidad
los pasos de sus descendientes.

Oberturas

...la lógica de la identidad es la lógica de algo como un verdadero si mismo (self). Y el lenguaje de la identidad se ha relacionado a menudo con la búsqueda de una clase de autenticidad de la experiencia propia, algo que me diga de dónde soy. La lógica y el lenguaje de la identidad es la lógica de la profundidad-aquí adentro, en mi interior profundo, está mi mismidad en la que me puedo reconocer-. Es un elemento de continuidad. Hall (2010:339)

El contexto de esta discusión es la lógica de la identidad que, como punto de partida, hace visibles los cantos como rasgo identitario, como algo que nos identifica en lo colectivo, una historia común, por considerar que somos producto histórico de la trata, esclavización y colonización. Se podría decir que lo identitario es lo que pervive en la memoria colectiva de lo legado por los ancestros, quienes permanecen en el tiempo en los territorios ancestrales y en lugares de recepción a donde los flujos migratorios los han llevado; estos cantos son poéticas sonoras de libertad, de ese ser libre que aparece narrándose a sí mismo lo que le acontece; es un rasgo que se mantiene y se resguarda en la oralidad y se actualiza por las nuevas condiciones de su entorno y por lo que está aconteciendo en el mundo.

La ubicación de la gente del Pacífico sur nariñense en la ciudad de Cali es dispersa. Está en diversos lugares receptores; algunos viven en

condiciones precarias; para otros, ese nuevo lugar lo hacen o constituyen en parte de su nueva vida, por lo que algunos dicen estar amañados en él. Dice John Hanner,

De dónde venimos no se puede vivir sin miedo a que algo puede pasar y además no hay apoyo para nosotros, muchas cosas ya están desapareciendo, ellos dicen que esto lo sabemos porque nos la pasamos yendo y viniendo permanentemente a dar vuelta o por los familiares o paisanos que llegan, por eso creemos que es mejor quedarse acá, porque hay más oportunidades para el sustento y para progresar¹.

El marco interpretativo y el ritmo de la discusión son producto de la reflexión sobre las hablas cantadas, entendidas como una forma de comunicación con sus deidades espirituales, santos y vírgenes, trasladadas a los lugares de asentamiento en la ciudad, por parte de las culturas afro del Pacífico sur nariñense, como una manera de reafirmar lo suyo en otro lugar, donde es re-vivido o recreado en los eventos conmemorativos a los santos y vírgenes patronales de acuerdo con sus lugares de procedencia. Estos eventos son una práctica que se está re-elaborando en forma permanente como una especie de expansión simbólica del territorio en los **cantos**, a manera de reconfiguración del mismo en el contexto urbano.

¹ Expresado en la entrevista realizada el día 9 de enero del 2014 al cantor John Hanner Payán, procedente de Satinga Nariño. Vive en el Barrio Villa San Marcos, al oriente de Cali, en condición de desplazado con su familia. Como forma de sustento, se dedica a cantar en espacios públicos en el centro, en instituciones educativas, o donde lo contratan con su grupo de parientes y paisanos que conforman el grupo *Cantores del Pacífico*; también vende instrumentos musicales que fábrica porque le enseñó su abuelo. Su posición dentro del canto es glosador y su abuela María Jesús nos acompañó en la entrevista con su silencio estaba de visita. Ella le enseñó a cantar porque la madre de él no quiso cantar, su abuela muere a los tres meses de esta entrevista, en una clínica de la ciudad y fue velada en la casa de su nieto en Cali; luego su cuerpo es llevado a Buenaventura para embarcarlo rumbo a su tierra, donde fue enterrada en medio de cantos de alabaos.

Los referentes para esta disertación en términos de revisión de trabajos relacionados con el interés de indagación son los siguientes:

De Susana Friedman, *Los procesos simbólicos y la transmisión musical: El romance y los cantos festivos religiosos del Sur de Colombia (1987)* y *Subvirtiendo la autoridad de lo sentencioso: cantoras que se alaban de poetas (2007)*.

El primero hace referencia a la supervivencia del romancero religioso que vino de España, que aún se canta en comunidades negras del Pacífico colombiano, sobre todo en el sur y en especial en Barbacoas. El texto muestra el proceso de transmisión de los romances por tradición oral y escrita desde su introducción, posiblemente en el siglo dieciséis. La autora pregunta: ¿Por qué sobreviven los romances religiosos precisamente en comunidades negras del Litoral Pacífico colombiano y qué significado tienen las canciones para la comunidad?, ¿Cuáles han sido los factores que han influido en la retención de unos cantos, en detrimento de otros, y cómo se ha perpetuado este repertorio de generación en generación?, ¿Cuál es el vínculo musical entre estos cantos y los romanceros del siglo dieciséis? Para responder a estas preguntas analiza el repertorio festivo en comunidades de Barbacoas, Nariño, según datos recogidos entre 1984 y 1986, con el objetivo de mirar transformaciones textuales y musicales que han afectado la tradición; también estudia prácticas interpretativas del repertorio, factor clave para entender el proceso de transmisión de esta música y su significado, función y sentido.

Las conclusiones de este trabajo de Friedman se refieren a la conservación de textos de romances que, entre otras cosas, se asocian con la música coral renacentista. El estudio advierte que el género ha

perdurado en la tradición afrocolombiana no en razón a una retentiva indiscriminada; sugiere que se conjugan criterios de selectividad y de valoración que son consecuencia de un proceso simbólico que justifica la retención de los romances; frente a otros factores de la música, se observa una mayor estabilidad textual. La transformación de los textos nunca se ha analizado objetivamente, sin caer en espejismos como reivindicar lo español, de cuál es el símbolo romance, especialmente el romance viejo y sus asociaciones nacionalistas y épicas; no se habían registrado tampoco cambios radicales como el uso de instrumentos musicales, en particular, de percusión. La sonoridad resultante es de una riqueza inusitada para la música característicamente austera de los romances y de la música religiosa cristiana; los instrumentos imparten una tremenda vitalidad rítmica a este repertorio festivo. De otra parte, la integración de elementos de la tradición oral (que efectivamente se emplearon en la edad media y el renacimiento), como la improvisación y el uso de fórmulas de entrada y salida, ha revitalizado el repertorio romancesco, lo ha actualizado para la tradición afro pacífica. El uso de recursos como la llamada y respondida y la expresión gestual de las cantadoras han creado una dinámica propia, exuberante y refrescante del contexto interpretativo de los romances; el hecho que en Barbacoas hoy se escuchen -romances de pasión, ante todo-, no es coincidencia. Las imágenes suscitadas por las cantadoras, que describen los sufrimientos de Cristo, son de una fuerza y realismo tal que sólo se pueden explicar por una identificación fortalecida por la experiencia de la esclavitud. Hay estudios recientes en tal sentido, como los de Germán de Granda y Diego Catalán. Este observa en el romancero espiritual ritual de tradición española "ritualización" excesiva y una consecuente debilidad estructural, hechos aún por examinar en la tradición festiva de Barbacoas. La autora

muestra también que en el repertorio barbacoano hay fragmentación literaria y musical.

El segundo trabajo de esta autora, *Los cantos festivos religiosos del Sur de Colombia*, se refiere al repertorio festivo de un grupo de cantoras de Barbacoas. Escrito con la mirada de los estudios culturales, analiza prácticas performativas de dicha comunidad para comprender cómo se devela el sentido de alteridad que subvierte la autoridad de la cultura letrada y de referentes identitarios inculcados por el sistema educativo y por la Iglesia, sin lograr su articulación con el pasado y una memoria negada; su punto de partida es el análisis de la música como texto social, según el concepto de “doble sincronía” de Homi Bhabha y de la escritura de Veena Dass; explora los mecanismos empleados para hacer explícito el distanciamiento del modelo implementado por la cultura dominante.

El trabajo de Santiago Arboleda (1998) titulado *Le dije que me esperara, Carmela no me esperó: el Pacífico en Cali*, brinda posibilidades explicativas y analíticas de las migraciones de la Costa Pacífica nariñense a Cali, como capital receptora de flujos migratorios procedentes de diversas regiones del país a lo largo del siglo XX. Precisa, como caso micro, la reconstrucción de migraciones del Pacífico nariñense, entre 1960-1980, período significativo de este fenómeno por su impacto, tanto para el lugar de origen como para el de llegada. El estudio de estos flujos es vital para entender el surgimiento de los barrios populares del suroriente y nororiente de Cali. Contribuye, de manera significativa, a dar cuenta del surgimiento del Distrito de Agua Blanca a finales de los años setenta y de las formas de vida que acontecen en ese sector. Inicialmente, intenta dar motivos que dan origen a estas

migraciones y trata de caracterizar los escenarios expulsor y receptor, por dinámicas de los ámbitos socio económico y demográfico. El trabajo permite rastrear características culturales de estos grupos y en consecuencia, ayuda a comprender motivaciones de los migrantes. También da una hipótesis de una posible periodización de las oleadas o flujos migratorios y esboza un panorama de la movilidad espacial y de formas de adaptación; hace énfasis en la construcción de espacios sociales, de tendencias de familia, el parentesco y el comportamiento como grupo étnico en el proceso de inserción en la dinámica de la ciudad. En suma, pretende explicar las transformaciones culturales en la nueva situación a que se enfrentan los negros del Pacífico nariñense, junto a los de otros departamentos del Pacífico.

El trabajo de Catalina González Zambrano (1999) titulado *Música, identidad y muerte entre los grupos negros del Pacífico sur colombiano* es un artículo basado en su tesis de Antropología, "Relaciones entre identidades y prácticas musicales entre los grupos negros de la costa pacífica sur colombiana, Municipio de Tumaco", en el que aborda aspectos del desarrollo musical del Pacífico sur. Tiene en cuenta condiciones sociales en que las expresiones musicales han surgido y cómo han contribuido a formar nación, al lado indígenas e inmigrantes europeos. Para la autora, la música en estos contextos, representa uno de los factores fundamentales en la creación, recuperación e invención de identidades.

El trabajo de Nancy Motta González (2005), *Gramática Ritual: territorio, poblamiento e identidad afro pacífica*, aborda el pensamiento de los "grupos negros" a través de acciones reales y simbólicas sobre un mundo en perpetuo discurrir que remite al principio de los tiempos de

una cultura cuyo eje movilizador es la identidad. El documento tiene dos partes. La primera, espacio y poblamiento, corresponde al medio biofísico, el ecosistema donde se ha configurado la cultura afro-pacífica y describe el clima, los suelos, los vientos, los ríos, la vegetación, los paisajes y su biodiversidad. La segunda parte, palabra y realidad, comprende el control cultural de decisiones que ha tomado la población ante procesos transculturales, la redefinición y recreación de nuevas pautas culturales y los procesos cognitivos.

El texto inédito de Alexander Ortiz Pardo titulado *Veloriar es como ir a la gloria*, muestra reconfiguraciones y construcción de identidades culturales en la comunidad afro pacífica, alrededor de los velorios a los santos en sectores del Distrito de Agua blanca en Cali, entre 2007 y 2008. Hace un análisis interpretativo de estas prácticas, prestando denotada atención a mecanismos mediante los cuales se presentan o escenifican, como elementos o espacios de sutura en la construcción de identidad. También es una aproximación al panorama de ritualidad afro pacífica en diferentes representaciones de su mundo cotidiano y hace visible la presencia de los velorios en Cali, desde perspectivas de espacialización y uso, como gesto de resistencia en la construcción de su identidad.

El trabajo de Paola Andrea Cano (2009), en *Sonoridades pacíficas en la historia de Cali: prácticas sonoras tradicionales del Pacífico sur colombiano en Cali a partir de 1980*, es una investigación con migrantes del Pacífico sur para su tesis de Maestría en Historia. Es una aproximación al papel de las mujeres del Pacífico sur en la trasmisión de la memoria colectiva a partir de prácticas sonoras tradicionales de adoración a santos en Cali, desde finales de los ochenta; permite comprender expresiones

culturales e identitarias de estas prácticas profano religiosas y distinguir el valor social de las mujeres que entonan los cantos de arrullo y alabaos, organizan los altares y, en general, se encargan de promover y gestionar las ceremonias. Plantea que, en estos escenarios, son ellas quienes difunden de manera creativa creencias y valores tradicionales y cumplen una función cohesionadora de la vida comunitaria y trasmisora de muchos elementos significativos de la cultura.

La disertación doctoral de Michael Birenbaum Quintero (2009), *The musical making of race & place in Colombia's black Pacific*, para New York University, parte de investigaciones en Buenaventura, Cali, Guapi, el río Telembí y el río Yurumanguí entre 2002 y 2009; se centra en prácticas sonoras de comunidades negras del Pacífico Sur, que hacen parte de su cosmovisión, profundamente sentida y mantenida en el procomún social y en el interior personal que media afectividades y epistemologías locales del mundo natural y sobrenatural, y de los seres humanos y no-humanos que lo habitan. Toma el modelo del antropólogo Steven Feld, que describe el campo sonoro de saber y acción de los Kaluli, Nueva Guinea, como "acustemología" – una epistemología acústica (1996) –, con lo cual pretende describir la "acustemología" de habitantes negros de los ríos del Pacífico Sur.

El trabajo de John Henry Arboleda (2012), publicado en el libro *Buscando mejora: migraciones, territorialidades y construcción de identidades afrocolombianas en Cali*, es un texto sobre dinámicas urbanas de construcción de identidades culturales y etnicidad afrocolombiana en el contexto de marginalidad, exclusión, racismo y las condiciones materiales de existencia y re-existencia que despliegan estos pobladores para hacerse y asirse a un trozo de ciudad. Visualiza lógicas migratorias,

ritmos adaptativos, anclajes diferenciados al espacio y modos de configurar territorialidades en el barrio.

Alejandro Tobón (2012), en *Relatos cantados de la vida y de la muerte: apropiación y transformación del romance en la cultura de la cuenca del río Atrato*, su tesis doctoral, permite comprender la apropiación del romancero español en la subregión atrateña del Pacífico Colombiano en tres dimensiones: la función que cumplen los relatos cantados dentro del tejido socio-histórico, la apropiación y transformación de los textos de las estructuras poéticas y el hecho sonoro como herramienta simbólica de construcción colectiva de identidad. Los hallazgos y conclusiones de este trabajo se pueden extender a gran parte del litoral Pacífico.

El trabajo de Maricel Mena López (2012), *Espiritualidad mariana y diáspora afrocolombiana*, es un artículo donde la autora se aproxima a raíces espirituales de las comunidades afro a partir de la praxis mariana bajo el lema *María, madre y hermana de los pobres*. Explora identidad, espiritualidad y el diálogo interreligioso como ejes transversales de la *praxis* en muchas comunidades pobres. Los temas insinúan un reencuentro con las raíces, las fuentes: quiénes somos, qué nos mueve y para qué, con lo cual amplía la mirada hacia el horizonte de pluralidad religiosa en el que está sumergido el continente americano.

Por su parte, Félix Domingo Cabezas Prado (2014), en *Raíces sonoras del Pacífico colombiano: raíces del Petronio*, recopila tradición oral con el propósito de preservar la memoria en el marco del festival Petronio Álvarez. Este evento abarca dos elementos del desarrollo cultural. Uno es la *performatividad* de la vivencia de la tradición cultural, en donde el acto cultural pertenece a ese momento, porque fuera de él la práctica y

la vivencia no tienen los mismos sentidos y significados para los pueblos portadores de estas manifestaciones culturales. El otro es el *performance* como escenificación, teatralidad, espectáculo, acción, como representación de la cultura, en este caso la música de pueblos ancestrales. Así, el evento da respuesta a la lógica del pueblo afro pacífico que vive en Cali y añora su lugar de origen. El texto también devela la simbiosis musical que hay en la amalgama de sonoridades, iris musical que se encuentra y se reencuentra en el Festival.

El trabajo de María Ximena Alvarado Burbano y Hugo Candelario González Sevillano (2014), *El currulao: análisis de estructuras musicales a partir del trabajo etnográfico*, desarrollado durante la Maestría de música de la Universidad Federal de Paraná, analiza aspectos estéticos y musicales del currulao, mediante conceptos de Gerhard Kubik y Tiago de Oliveira Pinto para músicas africanas y afrobrasileras, respectivamente. Aborda el currulao con los conceptos de ciclos formales y de línea rítmica o *time line pattern*. Con las herramientas del trabajo etnográfico se hizo el levamiento de datos y el análisis de músicas tradicionales en Cali, Jamundí y Bogotá, durante el primer semestre del 2012. Esto permitió recopilar la información necesaria para el análisis musical.

Finalmente, el trabajo de Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Oscar Hernández (2015), *Arrullos y currulaos: material para abordar el estudio de la música tradicional del pacífico sur colombiano, Tomo I*, permite aprender a interpretar diferentes músicas tradicionales de comunidades afro descendientes del Pacífico sur colombiano. Es un material de divulgación y difusión de esta música, para crear memoria y promover procesos de visibilización de la cultura afro de la región. Los autores

esperan así establecer vasos comunicantes entre formas académicas y no académicas de pensar, concebir, sentir, transmitir y hacer música.

Teniendo en cuenta las anteriores referencias, este trabajo intenta recuperar el auto-reconocimiento identitario del ser-siendo, que es una afirmación del ser en la lucha por el derecho a la memoria y la negación al olvido, en un campo de acciones de persistencia ante las formas de opresión social que niegan otros mundos posibles. La gente del Pacífico, a través de su canto hace presencia en la ciudad con sus narrativas orales de sujetos inesperados de la historia, que mantienen el legado de sus ancestros en su relación espiritual con el mundo. Algunas veces incomprensibles para quienes insisten en estereotipos y prejuicios de raza enquistados en las estructuras sociales, pues al color de la piel aún se asocian determinismos históricos, conservadores en su carga simbólica y que agudizan el hálito de opresión en el contexto en que las comunidades del Pacífico habitan la ciudad.

El problema radica, entonces, en pensar estas representaciones de mundos, en cómo construimos nuestras subjetividades desde este lugar de enunciación, creación y experiencia estética que se vive como encarnación, posesión, afectación, en formas particulares de aparecer en espacios de interacción colectiva y a la vez es un dispositivo de almacenamiento y elaboración simbólica de memorias y sabiduría ritual, como diferencia epistémica en disputa con la empaquetadura de la religiosidad, pues son formas particulares que co-existen como fuerzas que caminan entre lo impuesto apropiado y lo legado aprendido, se articulan y se recrean continuamente, en un modo particular de vivir lo espiritual.

Visto de este modo, el problema de investigación está centrado en ver cómo las prácticas de los cantos de conmemoración en los altares a la virgen del Carmen que se recrean en la ciudad, por parte de cantoras migrantes del Pacífico sur nariñense, se puede interpretar como una mediación comunicativa con el mundo de lo no-humano, bajo las siguientes premisas: a) la encarnación del canto, con sus formas particulares y singulares, en eventos de conmemoración, b) re-configuraciones del canto, producto del traslado a la ciudad, como una réplica de conmemoración simultánea con el lugar de origen, c) la adaptación y re-adaptación de las relaciones espirituales en el mundo como criterio de organización, en espacios de interacción colectiva en la Situación de habla convocada.

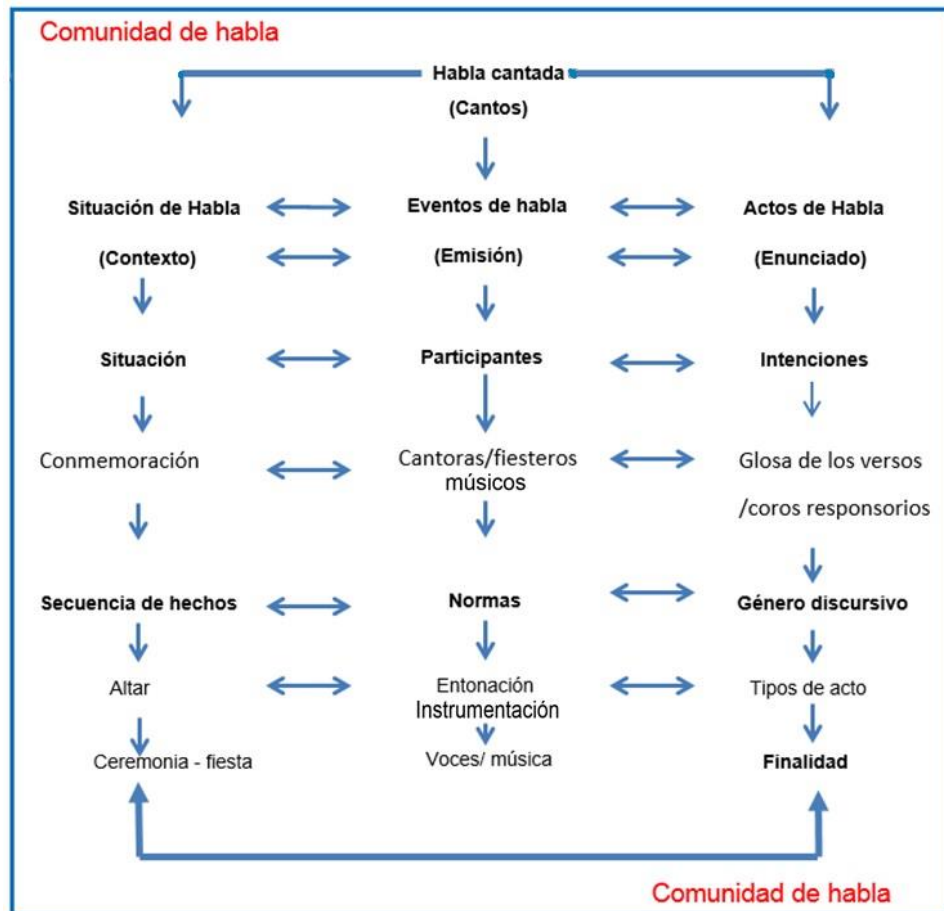
Este entramado me permite tejer con las cantoras el campo de problematización, desde donde surge la pregunta: ¿Qué comunica el canto trasladado en los eventos de conmemoración a la virgen Carmela, que recrean cantoras y cantores migrantes del Pacífico sur nariñense, asentados en Cali?

Para responder a esta pregunta, este trabajo tiene por objetivo general describir e interpretar múltiples sentidos de los cantos que llevan consigo las cantoras migrantes del Pacífico sur nariñense en su proceso de asentamiento en Cali; puestos en otro lugar y recreado en los eventos de conmemoración a la virgen del Carmen. Y por objetivos específicos: identificar escenarios de enunciación del canto en la comunidad de hablantes, develar las apropiaciones y resignificaciones de los cantos en el texto sonoro ritual y analizar la función que cumplen los cantos en la intervención narrativa dentro del contexto urbano.

La metodología utilizada en la investigación es la etnografía del habla que propone Dell Hymes (2002), que estudia el uso del lenguaje tal y como se presenta en la vida cotidiana de una comunidad lingüística concreta. El desarrollo del trabajo tiene tres momentos: a) el reconocimiento de las cantoras como las que producen el canto en la comunidad de hablantes, para lo cual se aplicaron entrevistas en profundidad, b) la recopilación de las fuentes acústicas de voz en audio y video de los cantos seleccionados en la Situación de habla (fiesta de conmemoración a la virgen Carmela) y c) el análisis semántico con enfoque pragmático de los cantos, que combina el análisis de actos de habla, según planteamientos de John Searle (1994), con puntos de vista de Van Dijk (1980) en "Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso", para mirar significaciones en los cantos trasladados al contexto urbano por la comunidad de hablantes. El paradigma del uso de la lengua en el contexto del hablante es definitivo para este trabajo y por ello se retoma a Dell Hymes (2002), quien propuso un enfoque basado en el *uso* de la lengua, en los diversos contextos socio-situacionales de la comunicación en una comunidad.

Los tres momentos de la metodología, acorde con la orientación de Hymes, para brindar una descripción de la interacción entre el lenguaje y un aspecto de la vida social de la comunidad de hablantes, en este caso el arrullo a Carmela, desde tres dimensiones, según terminología del autor: la situación del habla, los eventos de habla y los actos de habla. Esta interpretación se sintetiza en la figura No. 1.

Figura 1. Descripción de la etnografía del habla, según Hymes



En la Figura 1 se destaca, en color rojo, la Comunidad de habla, a la que Hymes (2002), toma como unidad de análisis para esta interpretación sociolingüística. Aclara el autor que, a diferencia de la concepción tradicional, que se concentra en el lenguaje hablado, aquí se toma en cuenta la interacción y se contemplan normas de uso de la lengua. Para Hymes, *comunidad de habla* es "una comunidad que comparte reglas para el manejo y la interpretación del habla, y reglas para por lo menos la interpretación de una variedad lingüística. Ambas condiciones son necesarias" (p. 8). Como se verá, es un punto de vista similar al de Searle.

Hymes manifiesta, que para su definición es importante tener en cuenta que dos hablantes, que habitan regiones contiguas, pueden compartir reglas de uso, lo que no los convierte en parte de la misma comunidad de habla. Es necesario, pues, agregar las ideas de *Campo de la lengua* y de *Campo del habla*. No serán necesarias para este trabajo, pues aquí, como se mostrará, no hay duda que quienes participan en el arrullo constituyen una comunidad de habla. Sin embargo, valga decirlo, tales ideas se refieren a la movilidad dentro del territorios y a la interacción del hablante con variedades dialectales distintas a la suya. Para mirar la fiesta del arrullo a Carmela, el asunto se circunscribe a tres aspectos. Veamos.

La **Situación de habla** es el conjunto de enunciados de la narrativa sonora en clave de celebración. En otras palabras, es el arrullo a Carmela, como ritual religioso y fiesta de conmemoración, que determina un contexto de relación entre los hablantes de la comunidad de habla. Una **situación de habla** es algo que se identifica como una ceremonia, la pesca, la comida, etc. El arrullo es, por tanto, una Situación de habla. Dice Hymes (2002), un contexto “para la aserción de reglas de habla en términos de aspectos de la situación” (p. 9). El ritual ceremonial del arrullo a la virgen del Carmen tiene unas normas, de enunciación, de movimientos, de relaciones. Es, por ejemplo, el diálogo entre cantoras, entre cantora y glosadora, entre cantoras y músicos o entre músicos, cantoras y fiesteros. Cuando la primera voz pone un verso de arrullo, enseguida responden las cantoras-bajoneras en coros-responsorios, acompañados por la intervención de los músicos; igual, para acoplar los instrumentos y las voces de las cantoras y de los participantes con los fiesteros. El contexto también marca unas pautas

en relación con la forma de ver el ritual, de rendirle culto a la virgen del Carmen y de un fin común en la situación de habla.

El **evento de habla** lo constituyen las diversas conversaciones, cantos o momentos del arrullo. Un evento de habla puede ser un canto, una orden de la cantora o un verso. Puede ser el momento de la procesión, el canto durante la noche o la despedida. Está delimitado por condiciones temporales y de participantes humanos y no-humanos. Si el ritual es la situación, el evento puede ser una plegaria y el acto de habla un verso de un canto.

El **acto de habla** viene a ser la unidad mínima de la comunicación, igual que lo concibe Searle. Puede coincidir con la oración, pero no se agota en ella. En el acto de habla hay una parte relacionada con las normas del ritual y otra referida a las normas gramaticales, al uso de la lengua. En los cantos se pueden identificar versos o grupos de ellos que conforman un acto de habla, que dice a la vez del arrullo y del contenido semántico de los términos usados. Los actos de habla, en los distintos eventos de habla en que se producen, reflejan la capacidad del hablante para describir su mundo a través del canto y deja entrever rasgos de la subjetividad de los hablantes en la situación de habla del arrullo a Carmela.

Hymes completa los elementos para la descripción con tres componentes que tampoco serán tomados en cuenta, salvo que, de manera inherente, hacen parte de la situación de habla del arrullo. El primero, *los estilos de habla* y en este punto intersecta aspectos planteados por Van Dijk como la coherencia, sobre lo que algo se dirá adelante; a la vez, los estilos tienen que ver con la semántica pragmática, en la dirección que trabaja Searle. El segundo, los *modos*

de hablar, explicados por la propia denominación, por lo cual Hymes propuso esperar y no se adentró en mayores detalles. Los *componentes del habla* son el tercer aspecto y lo que se dirá sobre actos de habla permite tener una idea sobre este aspecto.

Por lo demás, el estudio se concentra en un área del Pacífico sur, en Nariño y comprende los municipios de Tumaco, Barbacoas, Olaya Herrera, El Charco, La Tola, Magüí Payán, Santa Bárbara, Pizarro, Mosquera y Roberto Payán. Es una región que tiene el mar en frente y muchos ríos que desembocan en los alrededores. También hay una lluvia que cuando no está suspendida se está precipitando sobre un territorio selvático; allí se articulan ecosistemas a los que la gente se ha adaptado y desarrolla prácticas de subsistencia en actividades acuícolas y pesqueras, de minería artesanal de río y la agricultura que permiten estos terrenos.

El concepto de adaptación de la gente negra lo retomo de Whitten (1992),

...la adaptación es un concepto clave para retratar tanto la vida de la gente negra del litoral lluvioso, como la de todas las regiones del nuevo mundo; este es un concepto biológico, tomado de la teoría de la evolución y se refiere a la supervivencia de una población en un medio ambiente (p.5).

Se contó con la participación de las cantoras de la familia Arboleda Castillo, migrantes de la vereda Terán, desembocadura del río Mira, en Cabo Manglares, donde hay un gran faro que guía a los pescadores. Ellas son las hermanas Vicky (la mayor), Irene, Graciela y Segunda, la

menor, la “limpia barriga” como le dicen; son profesoras de primaria y secundaria en Instituciones educativas públicas. Irene y Vicky viven en Tumaco, Graciela y Segunda en Cali; Vicky e Irene visitan seguido la ciudad porque sus hijos, hermanas y otros familiares viven aquí. Son hijas de un pescador que tocaba el bombo y de Natividad Castillo, cantora que tocaba los cununos. Los padres, dicen ellas, están en el cielo al ladito de Dios. Vicky e Irene componen cantos de misa y son reconocidas activistas culturales en Tumaco; cuando vienen a Cali, en las parroquias de los barrios donde viven las hermanas, están introduciendo lo que llaman misa *inculturada*. Para ellas, las alabanzas a Dios deben ser desde nuestro cantos. Segunda compone cantos de arrullo. Otra cantora que acompañó este trabajo fue María Estanislada Castillo, migrante de Barbacoas, Nariño; vive en el barrio Mojica, al oriente de Cali y es reconocida por la potencia de su voz; generalmente es glosadora; se dedica al servicio doméstico y el fin de semana vende frituras; hace parte del grupo de cantoras de la parroquia Nueva Apostólica del barrio. También acompañó Carmen Dalia Fermín Castillo procedente de la vereda Candelilla (antes Peña del Bolo), desembocadura del río Mira; vive en el barrio El Paraíso, oriente de Cali, es auxiliar de Enfermería en el Hospital Universitario del Valle y es la Síndica del arrullo a la Virgen del Carmen porque le prometió a su hermano (“está en el cielo, al lado de Dios”), que mientras ella viviera hacía el arrullo, año tras año.

Estas son, pues, las protagonistas de esta conversación. La Situación de habla es el arrullo a la virgen del Carmen, por ser la santa legada por los ancestros en el parentesco espiritual que los rige.

Hubo más acompañantes, como el cantor John Hanner Payán, de Satinga, Nariño; vive en el barrio Los Mangos, oriente de Cali, en situación de desplazamiento con su familia; para sostenerla se dedica a cantar en espacios públicos de la ciudad, en instituciones educativas o donde lo contraten con un grupo que conformó con parientes y paisanos, *Cantores del Pacífico*; también vende instrumentos que fabrica pues el arte se lo enseñó su abuelo. John Hanner es glosador, pues su abuela María Jesús le enseñó ya que su madre no quiso aprender. Aunque no participa directamente en el arrullo, la conversación fluyó en los ensayos de su grupo. También está Delfina Landázuri Quiñones, cantora de la vereda El Negrito, en Barbacoas, Nariño. Visita a sus hijas regularmente, en el barrio El Retiro y una de ellas, Nieves, es cantora de arrullos y toca el cununo; otra hija, Marlene, no es cantora pero le inculca a sus hijos la importancia de los cantos. Ellas no participan en el arrullo a Carmela pero lo hacen en el arrullo del Nazareno, que se hace en el barrio El vergel. Fueron entrevistadas por ser parte de otra comunidad de hablantes.

Los cantos fueron cedidos por la comunidad de hablantes, exclusivamente con fines de estudio, junto con los estribillos que aparecen en este trabajo sobre el ritual de conmemoración a la virgen del Carmen.

El título de la tesis es un recurso de escritura. Cimarroneando-ando² se utiliza para aclarar, más que para nombrar, que hay que andar. En este caso, andar tras la huella del pasado en un presente que se resguarda en la tradición oral. Es también alegoría, para representar las prácticas de la

² “cimarrón”: Americanismo, adjetivo, Se decía del esclavo que se refugiaba en los montes buscando la libertad (DRA: 2014). En inglés se registra *to run away*: cimarronear, huir.

cultura que entran en conversación con visiones y posibilidades del universo mítico, mágico, pagano. La expresión “entre el viche y el mango viche”³ es una forma de connotar el traslado de los cantos de la gente del Pacífico sur nariñense, con su llegada a Cali y para mostrar que siguen vigentes. Los efectos de este fenómeno migratorio hacen que recreen sus prácticas culturales desde su cosmovisión, en espacios reconstruidos que re-significan su estar en el mundo, como una manera de compartir e intercambiar tradiciones legadas. La migración del canto la interpreto como afirmación de un rasgo identitario para los convocados a este evento de conmemoración.

En el **primer capítulo, Duetto 1, *El canto encarnado***, están las conversaciones con las cantoras y sus relatos; ellas aparecen como sujetos que producen el canto dentro de esta comunidad de hablantes, ayudadas por sus acompañantes y bajo normas de entonación y formas instrumentales en voces y musicalización, de acuerdo a lo que se acostumbra hacer.

En el **segundo capítulo, Duetto 2, *Hablas cantadas***, entendida como una forma de comunicación de los migrantes del Pacífico sur a sus deidades espirituales santos y vírgenes, trasladadas de su lugar de origen a los lugares de asentamiento en la ciudad, la Situación de habla, el arrullo a la virgen del Carmen se recrea, se re-vivifica en su conmemoración y se describe la secuencia de lo que sucede en la noche; es una reafirmación de lo identitario y re-configuración del canto.

³ El viche es propio del Pacífico caucano, pero en el Pacífico nariñense es nombrado como charuco o chapil, pero cuando viaja a Cali es identificado por la gente como viche. El mango viche es una fruta que se da en los barrios de la ciudad de manera silvestre y es consumida por algunas personas acompañando al viche. Es una forma de connotar en esta alegoría la relación dialógica complementaria por las interacciones con los cantos que llegan con la gente del Pacífico a Cali.

En el **tercer capítulo, Duetto 3**, *Hablas de agua y selva*, se hace el análisis de los cantos del arrullo a la virgen del Carmen, desde el punto de vista de la Semántica pragmática. Para ello, la Situación de habla, es decir, el conjunto de enunciados emitidos en los versos del arrullo y los coros responsorios que conforman el ritual, son vistos como un único texto, de carácter discursivo, susceptible de ser examinado desde el análisis del discurso, lo que permite analizar los actos de habla, inmersos en el canto, para buscar significados y funciones del canto en la conmemoración. Al analizar los actos de habla, se toma en cuenta también el contenido proposicional de los enunciados respectivos, para mirar la predicación y la referencia, como fuentes de significados adicionales a tener en cuenta para el objetivo previsto.

El **cuarto capítulo, Duetto 4**, *Notas del trayecto*, presenta la síntesis de lo ocurrido durante esta travesía de investigación, en relación con las cantoras en el contexto urbano y también lo ocurrido con mis preguntas, latentes a lo largo de todo el tiempo que compartí con convocantes y convocados por estos cantos.

Finalmente, repito, este texto es producto de una experiencia de investigación vivida y, como dije al comienzo, es un homenaje a mi abuela María Isabel Mancilla Díaz por dejarme algunas adivinanzas por adivinar antes de morir, porque eso, creo, me puso en relación con otras mujeres cantoras, como ella, para que tal vez pudiera conocer y difundir estos saberes legados en esta comunidad de hablantes.

Lo dicho hasta ahora, implica que este trabajo constituye un intento por aportar a los estudios antropológicos en contextos urbanos donde se evidencian diferencias epistémicas por razones culturales, como ocurre en cosmovisiones de la diáspora en culturas del Pacífico sur, en

particular de población de Nariño que vive en Cali. Se apeló a la sociolingüística y se adoptó una perspectiva de género para reconocer las narrativas femeninas expresadas en poéticas sonoras de una tradición oral que encarna en los relatos de las cantoras, mujeres memoriosas a quienes denomino almas cimarronas por mantener viva la memoria de los antepasados en sus luchas por alcanzar la libertad. Ellas recrean lo mítico, mágico, religioso de la cultura con la lúdica de la literatura oral del Pacífico.

Afirmo, en último término, que las cantoras representan las voces espirituales de las libertas. Ellas convocan a los rituales del festejo en altares conmemorativos a vírgenes y santos patronos, como forma de lucha por el derecho a la memoria y la negación al olvido, hecho que explica esta etnografía del habla, como una estrategia metodológica para describir e interpretar estos mundos sensibles e inéditos.

Dueto 1 EL CANTO ENCARNADO

El negro es una suerte de séptimo hijo, nacido con un velo y dotado de doble vista en este mundo norteamericano, un mundo que no le brinda verdadero auto reconocimiento, sino que sólo le permite verse a través de la revelación de otro mundo. Dubois (2001:7)

Este capítulo surge de la necesidad de leer los silencios con que se intenta ocultar el dominio del cristianismo en su afán de evangelizar para tratar de naturalizar un sometimiento ilegítimo, a manera de dispositivo institucional para establecer una vida en común, pensada desde fuera y por el "otro", como si existiera una sola forma de ser y estar en el mundo.

En este orden de ideas, surge la pregunta, ¿Somos damnificados y herederos de la civilización? Lo que me lleva a otros interrogantes: ¿Cuál condición histórica vivimos?, ¿Cómo comprendemos nuestro presente?, ¿En qué temporalidad estamos?, ¿Cuáles son los modos existenciales de hoy? o ¿Cuáles son las potencialidades de nuestro presente?

Los elementos constitutivos de este sistema de creencias impuestas, como un *Dios*, *los santos* y *las vírgenes* como seres **sagrados**, entra en comunión con elementos legados por los ancestros como fuerzas vitales en el universo mítico, mágico y pagano. Se conectan en estrecha relación espiritual entre lo humano-no humano, en una compleja red simbólica que expresan en sus formas particulares de interacción con santos y vírgenes

patronas en cantos a capela (salves), cantos de arrullo, bundes y jugas, dentro de un festejo ceremonial que deviene en recurso comunicacional para invocarlos, a fin de que estén presentes en el ritual.

Estas experiencias espirituales de las mujeres cantoras migrantes del Pacífico sur nariñense, que aparecen narrándose a sí mismas, es a lo que nombro *el canto encarnado*. Las diversas historias recreadas en la tradición oral, testimonio vivo de la cosmogonía de la diáspora en los sonidos legados que perviven en la memoria por esta comunidad de hablantes.

El canto encarnado busca visibilizar los relatos orales y lo identitario colectivo en las relaciones espirituales con el mundo, como expresiones dentro de la cultura que se re-significan en sus prácticas, quizá producto de lo que hemos sido o lo que estamos siendo, o la intuición de un porvenir, reconstruyéndose en el sentido del presente en nuestra singularidad.

Nos preocupan las formas del pensar, las formas de organizar el pensar, que dan cuenta de nosotros mismos. Este reconocimiento está relacionado con la existencia simultánea “del uno al otro”, lo identitario en cuanto reconocimiento de los otros y de sí mismo con los otros.

Estas presentaciones colectivas y prácticas sociales son como una intermediación que nos vincula a la esfera de lo propio, en términos de la tradición, en un mundo constituido y que nos constituye. Por eso creo necesario hacer visibles estos saberes, hacerlos aprehensibles para otros. Las preguntas iniciales llevan a pensar en diversidades y singularidades culturales, para re-elaborar una historia particular explicada en nuestros propios términos.

Estos relatos de mujeres cantoras migrantes en este lugar de exilio, son potencia que está presente en la narración oral, son sus formas de configurar comunidades de hablantes, desde otras maneras de organización del mundo, en el acto de significar el estar acá. Es un viaje entre la memoria y el olvido, entre lo sagrado y lo pagano, entre lo mítico y lo mágico; y es recreado en las narrativas de las cantoras.

Estas narrativas llevan a otra dimensión, armónica, cíclica, en emocionalidades y tonadas de memoria propia. Es un aporte para que la tradición perviva lejana en el espacio pero cercana en lo cultural. Sonidos que indican el modo de ser y pensar de un colectivo social. Es memoria común, reminiscencia de un pasado que sigue presente en comunidades que se erigen en una especie de custodios del canto.

El canto está encarnado en cantoras que llegan como migrantes o visitantes, con la intención de compartir sus cantos y la potencia de sus voces. Reconocer lo que estamos siendo y somos en nuestra subjetividad, expresada en la musicalidad de la palabra cantada, activa la magia y es soporte de la memoria colectiva, es tal vez bitácora de almas cimarronas, como otros lugares de enunciación. Se procura así, ir construyendo parte de ese mundo acá, mediante la praxis sonora del canto.

Hablar de *encarnamiento* del canto, como metáfora y figura alegórica, es hablar de cómo los enunciados son habitados por los seres que los producen; por eso decimos que es una sensibilidad que me constituye y también es una especie de conversación con una narrativa poética, como fuerza interpretativa de mundo, en respuesta a la necesidad de pensar y decir de un modo distinto. En palabras de Guarín (2007), "sería

una intelección de creatividad que recurre a las coordenadas poéticas-políticas-culturales, en razón a la cultura". (p.15)

Se puede decir que el canto es un territorio que se inscribe en el cuerpo de la comunidad de hablantes, que es también una relación constitutiva que se ha exiliado del territorio geográfico. Estos cantos permiten acceder a deidades representadas en vírgenes y santos patronos, legados por los ancestros, lo que me religa en estos contextos de enunciación.

El simbolismo sonoro de los cantos es un proceso creativo de improvisación de un sentimiento interconectado en el acontecimiento del festejo. A las cantoras el canto les viene de dentro, del corazón; es la manera de comunicar su devoción.

En este capítulo se reseñan momentos de encuentro con las cantoras, en conversación prolongada con su palabra narrada y su palabra cantada; los cantos de conmemoración expresan sentimientos en el mundo de la vida material y su devoción espiritual como parte de esta comunidad de hablantes. Para Hymes (2000),

...el término comunidad de habla es necesario y primordial porque postula como base de la descripción una entidad más social que lingüística. Se comienza con un grupo social y se consideran todas las variables lingüísticas con ella presentes, en lugar de comenzar con alguna de esas variables. (p. 28)

En ese orden de ideas, esta comunidad de hablantes comparte usos y significados en diferentes contextos de enunciación, la variación de grupos de familia en sus singulares relatos de vida y el acompañarse en la ciudad con otros paisanos en la melancolía del extrañamiento de sus

lugares de procedencia, compartiendo sus cantos y prácticas de conmemoración.

El capítulo compendia actos de habla convocados en la conversación y las normas de entonación e instrumentación; en las voces y musicalización de los cantos, abordados en conversaciones individuales y colectivas con las cantoras, en dos aspectos: el primero, la memoria y los saberes vivos y el segundo, praxis sonora y relación social. Con estos encuentros se intenta comprender el criterio de organización que dinamiza la comunidad de hablantes, sus focos de subjetivación en las formas de tensión de su presente histórico, como desafío, para la cual su existencia, en términos de lo identitario, depende de la preservación de la tradición legada y de las reconfiguraciones del canto en las nuevas condiciones de vida.

A continuación se presentan, a modo de síntesis, ideas fuerza en torno a la conversación, que es a la vez encuentro con lo real pensado en muchos mundos posibles relacionados, en el testimonio personal, de eso que es familiar porque es la memoria vivida y lo que ya no puede ser, se vive de otro modo por condiciones nuevas en este lugar. Estos eventos de conmemoración no se hacen de la misma manera pero conservan rasgos de lo que sucede en el lugar de origen; son adaptados, según se describe más adelante, en el macro acto de habla llamado *arrullo a Carmela*.

Este caso devela la continuidad, discontinuidad y las re-configuraciones del canto, que pasa de generación en generación en la oralidad y se mantiene vivo en espacios donde es convocado por la comunidad, salvaguardado dentro de relaciones de parentesco familiar ampliado entre parientes, paisanos, amigos y vecinos. Es como una forma de

referencia simultánea con réplicas de conmemoración que conservan las normas de ejecución y a la vez reconfiguran territorialidades identitarias colectivas en diversos escenarios de encuentro.

1.1 MEMORIA Y SABERES VIVOS

El canto puede ser el territorio como relación constitutiva que ha sido exiliada, sin embargo, vivo, allí vivo, la violencia sobre el cuerpo, la violencia sobre el territorio, la violencia por la lucha de los muertos y sobre las relaciones constitutivas, en ese contexto de enunciación.

Clarisol

El canto es un testimonio de saberes vivos, que se resguardan en la memoria y en la sabiduría ritual. Nace de la necesidad de narrar-nos y narrar-se; al mismo tiempo, es un desafío narrativo propio, en la evidencia del canto encarnado en las cantoras que son las que lo producen y lo convocan en la potencia creativa de sus voces, en una atmósfera de evocación que nos regresa a mitos arraigados en una memoria prodigiosa para la invocación a las vírgenes y los santos protectores.

El canto llega a la vida de las cantoras como legado de sus ancestros. Se transmite de madres a hijas (o hijos), o de abuelas a nietas o nietos. Algunas dicen que desde la barriga de su madre o cuando son niñas las llevan a los lugares donde se celebra los rituales mortuorios con los cantos de alabaos, para acompañar la despedida a esa alma que viaja, a los *arrullos* de adoración o a eventos de conmemoración para que escuchen en su seno⁴; cuando la niña los puede memorizar y reconocer, puede poner sus versos de arrullo y las cantoras mayores le ayudan a

⁴ En su seno connota estar sentado en el suelo en la falda de la abuela o la madre en el evento, es una expresión del cantor John Hanner Payán, de Satinga, Nariño, en entrevista realizada el 9 de enero del 2014, en el barrio Villa San Marcos, Cali.

sostener la tonada. A veces, la madre o la abuela cantora adulta que han perdido su potencia en la voz, le cantan al oído a su hija o nieta para que ella ponga su verso en el arrullo. Es una manera de ampliar el repertorio y hacer el *relevo* generacional; el canto se hace aprehensible, en aprendizajes compartidos. A algunas cantoras el canto llegó a su vida estando aquí, en su lugar de procedencia no cantaban mucho, pues lo hacían las hermanas mayores.

Cada cantora memoriza los cantos legados pero, a la vez, construye sus propios cantos con lo que está sucediendo en su vida cotidiana, lo que va sintiendo en el amor y devoción que le profesa a su santo o virgen. Algunos cantos se componen para la fecha de conmemoración, otros llegan de la memoria legada para su invocación en forma de cantos de arrullo, bundes, jugas y salves. Cada canto tiene una lógica de musicalidad y tonada según su contenido.

Las cantoras dicen que los cantos convocados acá tratan de conservar algo de lo que ellos tienen, en donde están tratan de llevarlo, porque eso les permite que no se acabe, que no se pierda, los adaptan a estos lugares sin perder la esencia, aunque no es igual a lo propio o a lo que se hace en sus lugares de procedencia.

El encuentro del arrullo a Carmela es presentado como conmemoración a vírgenes y santos patronos, producto de la devoción popular a santos de la religión católica. A pesar de ser una relación espiritual impuesta se inculturiza con el legado de los ancestros, que se construye y se reconstruye permanentemente en un universo mítico, mágico y pagano. Lo legado se mezcla con la solemnidad de la eucaristía, que llega de afuera, con ritmos y sentimientos propios de la tradición que siempre ha

estado en nosotros. A esto se denominan *misas inculturadas*⁵ y se hacen dentro de la comunidad de hablantes.

Las cantoras dicen que las misas son más dinámicas ahora, al ser permeadas por los *cantos tradicionales* que ellas han ido llevando de parroquia en parroquia. Cuentan que cuando un sacerdote les dice que deben de cantar los cantos acostumbrados para la eucaristía, ellas le dicen, “es usted que debe de aprender lo nuestro”. Así se fueron metiendo estos cantos y se fueron quedando.

El sentido de conmemoración y celebración espiritual a la manera de nosotros, con nuestros cantos, nuestras adoraciones, nuestras tradiciones y los significados de las vírgenes y santos patronos, como símbolo de protección particular de unas formas de sentir y existir, son expresiones que contienen su propia auto regulación y autonomía.

Como diría Ortiz (2012),

El préstamo o proceso de transculturación entre ambas religiones, queda por fuera de su estudio. Esta transición, aunque posible, se anuncia de manera idílica, pacífica y hasta romántica. Estos procesos debieron ser violentos e impositivos. El cambio de cosmovisión, a partir de la similitud de cultos, es una condición necesaria pero no suficiente y menos creer que los aborígenes asumieron la religión católica sin simulación y resistencia. El catolicismo debió imponerse con toda fuerza de religión dominante durante la feroz conquista. (p. 37)

Es la cosmovisión “de un Dios que se hizo como nosotros, compartió nuestra historia, él conoce lo que nosotros vivimos, lo mismo que él

⁵ Esta denominación me fue expresada por Irene Genara Arboleda Castillo, de Tumaco, Nariño, en entrevista realizada el 15 de enero de 2014, en el barrio Ciudad Córdoba, oriente de Cali.

vivió con nosotros, por eso él siempre quiere contar con nosotros”⁶. Ese Dios cercano y próximo es el que está en la vida de la gente del Pacífico y hace parte de su sentido de identidad y comunidad.

El canto se mueve entre lo sagrado, por la devoción a la virgen y sus santos patronos y lo pagano, por ser *veloriados* esta virgen y estos santos, personificados, vivificados, porque se les dan potestades dentro del ritual sonoro de conmemoración y se les otorgan permisos a sus acompañantes para que puedan entregarse al trance eufórico de la ebriedad, tal como lo dice este fragmento de arrullo⁷ :

Ya los ojitos me duelen de tanto mirar,
Cuando sale la botella y el vasito,
Díganle a la dueña de este velorio,
¡Que digo yo!,
Si no tenía traguito porque me convidó.

Según las cantoras esto se necesita para entonar el arrullo, sin que se caiga por la falta de fuerza en las gargantas que lo pregonan o lo sostienen.

El canto está presente en las distintas esferas de la vida, representa lo que sucede en nuestra tierra. Cuando una mujer cocina canta y cuando la comida no queda sabrosa se dice que le faltó canto; cuando se lava ropa en la orilla del río también se canta, en el agua se va bogando y roncando: roncar es el sonido que hace el canaleta dentro del agua y no

⁶ Palabras del sacerdote de la pastoral afro en el arrullo de adoración al niño Dios, según filmación realizada el día 25 de Enero del 2014, en la Sevichería Guapi, al sur de Cali.

⁷ Este fragmento de arrullo me lo cantó Vicky Arboleda Castillo, de Tumaco, Nariño, durante la entrevista realizada el día 15 de enero del 2014, en el barrio Ciudad Córdoba, oriente de Cali.

todos logran hacerlo roncar, y también se va cantando, por eso se llaman *cantos de boga* y se entonan al compás de los remos.

El canto es espiritualidad, el canto sana el espíritu cuando se ora, el canto es gratitud y cuando se canta se le devuelve al señor todo lo que nos da, es una forma de ofrenda, también se puede decir que el canto es una forma de expresar devoción, inscrita en la tradición.

El canto tiene muchas significaciones. Para las cantoras, es un sentimiento que se expresa desde el corazón, por eso lo hacen parte de sí; ellas dicen que cuando se canta se llora, también se ora; el canto es una forma de servirle al Señor y el canto también enamora con sus versos de boga; los cantos son voces de protesta, como dice Nidia Góngora, cantora del grupo Canalón de Timbiquí, “no tenemos armas; tenemos dignidad, si nos detonan gases; nosotros detonamos nuestros cantos es nuestra arma, nuestra formas de lucha para exigir la dignidad de nuestro pueblo”⁸.

El canto que arrullo a la virgen o al santo está en el mundo de la vida, es parte de ella y el canto ayuda a decir lo que da miedo decir, diciendo lo que se quiere decir; la comunidad de hablantes narra en el canto lo que está sucediendo de muchas formas, como denuncia, o sus anhelos de regresar, sus deseos de quedarse en sus territorios ancestrales legados por la lucha de los ancestros por la libertad. Como en este fragmento de canto de misa⁹:

⁸ En el Paro cívico de Buenaventura, 2017, cantoras y músicos apoyaron con sus voces y musicalización; lo llamaron ensamble Pacífico y para manifestar su apoyo con esa canción es titulada *Oye nuestro canto*.

⁹ Este canto de misa es autoría de la cantora Vicky Arboleda Castillo, de Tumaco, Nariño. Fue cantado por ella en la entrevista realizada el día 15 de enero del 2014, en el barrio Ciudad Córdoba, al oriente de Cali.

Si la gente escuchara a la virgen,
Que nos dice siempre que vivamos en paz,
Qué bonito sería Tumaco rodeado de amor, ternura y bondad.

Este otro verso se refiere a las fronteras que ponen los actores del conflicto:

Si la gente borrara fronteras,
Y abriera caminos,
Caminos de paz (bis),
Qué bonito sería Tumaco rodeado de amor, ternura y bondad",
Si la gente dejara sus odios, sus falsos orgullos, y el miedo de amar, (bis)
Qué bonito sería Tumaco rodeado de amor, ternura y bondad (bis)

Es una pugna de sentidos con quienes piensan estos territorios sin *ellos* y los condenan a no estar, o a seguir estando sin saber qué puede pasar, con lo cual *ellos* sienten que a veces estas prácticas conmemorativas son percibidas como rezago de la historia. Pero aún subsisten, están ahí.

Estos mundos se recrean en la *oralidad*, en decimeros que narran lo que sucede a manera de crónicas que se recitan semitonadas, en loas que se componen para personalizar la comunicación en las adoraciones al niño Dios, o en la Semana Santa, en el viacrucis del viernes santo; en las adivinanzas que describen ese universo visible y no-visible de las orillas, de las aguas y de la selva o el monte. Y tiene más sentido de lo identitario en la tradición, porque conecta densamente con ese mundo de allá que está con nosotros acá, muchas veces ininteligible. Estos cantos narran historias de animales, plantas, personas, acontecimientos,

en forma de décimas, adivinanzas y desenlaces, como los que se muestran enseguida.

El siguiente fragmento es una décima del desplazamiento¹⁰, a manera de crónica con connotación política porque denuncia la indiferencia y abandono a su suerte a que los somete el gobierno en el contexto de conflicto armado, lo que es su vida fuera de sus lugares de procedencia y lo que viven en situación de desplazados:

I

Que duro que toca vivir
Pasando hambres y tormentos
En un país de violencia
Debido al desplazamiento.

II

De muchos departamentos
Salen gentes desplazadas
Abandonando sus tierras
asustada, amenazada.

III

Dejando allá resguardada
Su esperanza de vida
Donde está construida
La razón de su existir
Y así, en la desesperanza
Que duro toca vivir.

¹⁰ Décima compuesta y recitada por el cantor Jhon Hanner Payán, de Satinga, Nariño, en la entrevista realizada el día 9 de enero del 2014, en el barrio Villas de San Marcos, oriente de Cali.

IV

Corriendo han salido a huir
Muchas familias enteras
Atravesando montañas
Quebradas y carreteras.

V

Sin una ruta certera
Del lugar donde vas
Acá llegando de afán
Entre el miedo y el lamento
A ocupar las ciudades
Pasando hambres y tormentos.

VI

Desde el primer momento
Todo se les viene encima
No tiene para un bocado
Ni un abrigo para este clima.

VIII

La cama es una tarima
De periódico o cartón
Y ocupan algún rincón
Pasando dificultad
Buscando para acomodarse
En una fría ciudad.

IX

Por pura necesidad

Se toman algún andén
Con un letrero en el pecho
Que alguna cosa le den.

X

O se colocan también
A pedir una moneda
Ya que más nada les queda
Pa' levantar el sustento
Hasta perder la vergüenza
Debido al desplazamiento.

XI

Del campo a la ciudad
Se ha venido a hacer presencia
Abandonando sus tierras
Por culpa de la violencia.

XII

Es mucha la penitencia
Que Colombia está viviendo
Pero es la gente nuestra
La que más está sufriendo.

XIII

Hace rato padeciendo
El olvido del gobierno
La guerra es el nuevo infierno
Que marca su realidad
Por eso se está cambiando

El campo por la ciudad.

XIV

El campo se volvió ya
El campo de la batalla
Y el campesinado en el medio
Entre el fusil y la metralla.

XV

Se desplazan por el miedo
De ver que hay tanta violencia
Y a muchos centros urbanos
Se vienen a hacer presencia.

XVI

Este desplazado evidencia
Una realidad latente
Enfrentarse a la ciudad
Y a un destino diferente.

XVII

Unos andan como el tente
Pasando mucho trabajo
Por el caso que acá encierra
Colombia esta desplazada
Abandonando sus tierras.

XVIII

A nada lleva esta guerra
Matándonos entre hermanos
Solo hace que la paz

Coja caminos lejanos.

XIX

Debemos darnos la mano
No a la guerra hacer gala
Porque no es dándonos bala
Que se gana pertenencia
No más sangre derramada
Por culpa de la violencia.

Las siguientes adivinanzas¹¹ hacen parte de la tradición oral del Pacífico; algunas denotan en su narrativa relaciones unarias entre la naturaleza y la cultura con el mundo natural:

- a) Mi potrillo azul, mi canalete rojo, ¿qué es?, es el cangrejo; porque el cangrejo tiene un caparazón de color azul y las patas cuando caminan son de color rojo.
- b) Chiquito como un cangrejo cuida la casa como un hombre viejo, ¿qué es?, es el candado; porque se cierra, es chiquito y ¿quién lo abre?
- c) Ancho y redondo, ¿qué es?, es el bombo.
- d) Un amigo le pidió, lo que en el mundo no había, el amigo se lo dio y él tampoco lo tenía. ¿Qué es?, es el bautismo.

Este desenlace¹² del repertorio de la narrativa oral, un fragmento tipo historieta de lo que ocurre en la vida de las relaciones sociales de la gente del Pacífico:

¹¹ Adivinanzas declamadas por Heriberto Quiñones, decimero procedente de Satinga, Nariño, en la entrevista realizada el día 9 de enero del 2014, en el barrio Los Mangos, en el oriente de Cali.

Había un señor que tenía una sola camisa, que se le había descosido, la llevó a donde una costurera, pero como él solo tenía esa camisa, subía a cada rato a ver si la señora ya la había arreglado, de tanto subir la señora se queda mirándolo y él, por disimular, mira como la señora metía el hilo a la máquina y como ella lo quedaba mirando, él le dice: “debe de estar cansada señora de meter y sacar” y ella le responde: “usted señor también debe de estar cansado de subir y bajar.

Adivinanzas y desenlaces como estos están presentes en noches de veladas, en rituales de muerte como los chigualos a los angelitos y velorios a los adultos; a veces se pasa la noche y de tanto adivinar llegan, resuelven el acertijo y hay gente que no adivina en toda la noche. Todo hace parte de la narrativa de los acontecimientos de la vida cotidiana; algunos se vuelven cantos.

El canto es también mediación espiritual. En la cosmovisión afrocolombiana, el parentesco no se circunscribe a la familia consanguínea. Para Mena (2012)

...esta extensión del parentesco a la comunidad de vivos y difuntos, considerados seres vivos y actuantes. Vida y muerte se integran en una alianza indisoluble. Además, la hermandad que incluye árboles, plantas, herramientas y cosas que sirven a lo humano, particularmente la tierra donde se nace, se siembra, y se entierra. (p. 18)

¹² Es un desenlace recitado por el cantor Jhon Hanner Payan procedente de Satinga Nariño en la entrevista realizada el día 9 de enero del 2014, en el barrio Villa de San marcos, al oriente de Cali.

Este fragmento de estribillo de un arrullo lo ejemplifica:

Verso de arrullo

Cojan el cangrejo, el de la tenaza grande
A la mama no la coja

Coro responsorio:

Porque los hijos se mueren de hambre (bis)

También están los cantos de los rituales del festejo fúnebre, iniciados por las rezanderas, llamadas alabadoras, con la oración del Santo rosario, acompañados de cantos mortuorios de salve o alabanzas de pasión, cuartetos rimados y con respuestas a la primera voz y respondidas a varias voces.

Dice Sánchez (1996), que “el culto a la muerte contextualiza toda una concepción espiritual y cosmogónica donde la muerte constituye el sustrato básico de sus ideas religiosas¹³, aunque sea entendida desde una concepción cristiana como paso definitivo hacia la eternidad” (p. 163). Estos estribillos de cantos de *Chigualo*, canto de angelito, cantados en el fallecimiento de un niño, no son motivo de desgarramiento ni pena, pues se toma como la partida de un alma pura, no pecadora y es necesario despedirla mediante una ceremonia llamada *Gualí*, para el Chocó y *Chigualo*, para el Pacífico sur.

Como se aprecia, el culto a la muerte contextualiza una concepción cosmogónica y espiritual; la muerte constituye el sustrato básico de sus ideas religiosas, aunque sea entendida desde la concepción cristiana como paso definitivo a la eternidad.

¹³ En comunidades afro descendientes, la muerte de los niños tiene sentido distinto a la muerte de los adultos.

Estas ceremonias fúnebres son celebradas festivamente, aluden al nacimiento del niño Dios y se llaman cantos de bunde; son acompañadas con adivinanzas, narraciones mitológicas, versos de contrapunteo, juegos y rondas infantiles donde es vital la participación del "angelito" al cual se le rinde homenaje y donde se revela la historia de su paso por este mundo. Los padrinos del niño animan el acto y a la hora de la danza toman el cadáver, envuelto en una sábana blanca, lo menean de extremo a extremo, acompañados por participantes que llevan un festón de cintas (si es niña es color rosado, si es niño, azul), y la concurrencia lo recibe, lo acaricia y le canta alegremente un torbellino, un romance o un currulao alusivo al angelito.

Las narrativas orales de los rituales de muerte se manifiestan a la hora del entierro en histeria colectiva, llanto y dramatismo en los dolientes o festejantes. El ritual es iniciado por rezanderas llamadas alabadoras, con la oración del Santo rosario; acompañan con cantos mortuorios, entonaciones de arrullos de bunde, salve o alabanza de pasión. Un ejemplo de un canto de arrullo de despedida:

I 1 Buen viaje, buen viaje
 2 El que se embarca
 3 Y se va
 4 Buen viaje.

II 1 Su padrino
 2 Te ha de dar
 3 Canalete pa' bogar
 4 Buen viaje.

III 1 Tu madrina
 2 Te ha de dar

3 Rosario para rezar

4 Buen viaje.

IV 1 Angelito, andate al cielo

2 Andá componé el camino

3 Buen viaje,

4 Buen viaje.

Este arrullo bunde muestra la facultad de las cantoras para componer cuartetos de dos estrofas impares y dos pares. El arrullo tiene cuatro referentes nominales, el que se embarca, el padrino, la madrina y el angelito. El que se embarca y el angelito denotan el oxímoron del poema, que es la despedida de la vida humana, la muerte de un niño, que connota un viaje. La forma anafórica repite el mismo constituyente, buen viaje, buen viaje, a manera de estribillo. Con alternantes, la despedida del padrino te ha de dar canaleta pa' bogar. El canaleta es meronimia de la canoa y la canoa, holonimia del canaleta. La despedida de la madrina te ha de dar rosario para rezar; las dos estrofas están vinculadas por un estrecho paralelismo que da su construcción. La estrofa final consagra la exaltación del ritual al angelito que va a componer el camino del cielo para los que quedan acá.

Los alabaos son cantos de ceremonias de velación a los muertos adultos en comunidades afro descendientes. Denotan una emotividad fúnebre y lastimera donde se invoca a los espíritus, a Dios y a vírgenes y santos para pedir por el alma del difunto. Sus estribillos surgen de un sincretismo afro - cristiano, por la manera como se conformó la sociedad afrodescendiente en el Pacífico colombiano. Estos cantos a capela que se ejecutan en distintos momentos de la ceremonia mortuoria, como el velorio, el enterramiento, los novenarios y la levantada de la tumba.

Los rituales de muerte son un acontecimiento ceremonial, acompañado también con décimas, desenlaces, adivinanzas, rondas y juegos de parqués y dominó, donde circunda el recuerdo del difunto, que viaja a otros mundos. Según Sánchez (1996),

...el ritual más trascendental del culto a los muertos practicados por las comunidades afrodescendientes se refiere al último día de las nueve noches de duelo y rezos. Se cree que ese día es donde verdaderamente ocurre el desprendimiento total del alma del difunto, pues ésta permanece compartiendo con la comunidad hasta cuando haya cumplido las oraciones y los cantos suficientes para alcanzar la gloria eterna. (p.106)

Cuando se entona el último alabao, al rato se ve una sombra salir del aposento, que personifica el alma del difunto que va al viaje definitivo. Dice el alabao:

- | | |
|-----|--|
| I | 1 Adiós primo hermano
2 Primo hermano adiós
3 Te vas y nos dejas
4 Solito con Dios. |
| II | 1 Estas cuatro velas
2 Que están encendidas
3 Estas son las velas
4 De las otras vidas. |
| III | 1 Cuando lo endabaron
2 Su madre lloró
3 Fue su primo hermano
4 Quien la consoló. |

Estos versos están compuestos en tres cuartetos de dos estrofas impares y una par, que convergen en textura gramatical y léxica también de despedida.

Una interpretación de las estrofas podría ser: el primer cuarteto habla de cómo se afronta la muerte en soledad, en compañía de la fe y la ausencia de ese ser que ya no está. El segundo es el velorio y expresa la idea de la prolongación de la vida en el espíritu. El último es el momento del enterramiento. Cuando lo endabaron se refiere a cuando bajan el féretro. La madre llora, pero le queda el consuelo de su sobrino, que personifica otra relación afectiva de parentesco aquí, en la tierra.

En el caso del arrullo, el texto resultante, en el contexto y condiciones en que se produce, así como la intensión comunicativa de los hablantes, dan lugar a un análisis sociolingüístico, para ver otras dimensiones de significación a través de los actos de habla y de abstraer de ellos su contenido proposicional y sus expresiones referenciales. Se trata de un análisis de semántica pragmática, propio del análisis del discurso, que toma en cuenta tanto el *texto*, como producto, como a los usuarios del lenguaje, la comunidad de hablantes, sujetos en contexto. Es lo que se hace en el Capítulo III, como se verá.

Las posadas son pesebres que se hacen para Navidad, en casas de asentamientos en Cali y son recorridas, una a una, cantando cantos de adoración al niño Dios. En algunas casas, se hacen los ocho días de novena, nombrando una madrina; ella, el último día, en su casa o en la que le corresponde cerrar la novena, entra con el niño Dios y lo pasa de mano en mano a los participantes para que bailen y le expresen su afecto al ritmo de los cantos de arrullo, llamados bundes. Algunas colonias lo conmemoran en diciembre y otras en enero. La razón para

hacerlo en enero, dicen, es porque en Diciembre no se podía celebrar porque los amos lo hacían y cuando se iban para España, era su oportunidad. Estos cantos están en la ciudad por familias ampliadas por parientes, paisanos, amigos y vecinos; también los acompañan con loas que son versos de alabanzas recitados por niños.

Un ejemplo de Loa:

- I 1 Corre caballito
 2 Corre pa Belén
- II 1 A ver a María
 2 Y al niño también
- III 1 Esta noche cenaremos
 2 Manjar blanco celestial
- IV 1 De los pechos de María
 2 Sin pecado original

Cuando se participa del canto es como si “nos decimos” cosas a nosotros mismos. La música y el canto constituyen una relación social y la información que provee su enunciación es real para quienes la interpretan y para quienes participan; o al menos debe concebirse como parte importante de esa realidad.

Estas narrativas sonoras de conmemoración nos convocan a festejar – en un viaje mítico, mágico y pagano –, con estos cantos, en altares a santos y vírgenes patronas, recreados en la ciudad, en las voces de estos sujetos inesperados de la historia: las cantoras migrantes del Pacífico sur nariñense que con la potencia de sus voces presentan sus relatos y formas de configurar comunidades de habla, una manera especial de significar su estar en el mundo y su relación espiritual.

1.2 PRAXIS SONORA Y RELACIÓN SOCIAL

“Que sus voces cruzan el azar cuando de inspiración se llenan, unas alzan la voz y otras bajan, a la suavidad de su cantar, con sus mentes recogen un tejido de expresión coloquial que atrae el ritmo del vaivén tradicional.”

Cantaoras de arrullos¹⁴

Esa relación social construida como forma identitaria y que se expresa en narrativa sonora, demuestra la capacidad de relatar mediante una representación fantástica de lo que somos en el mundo de la vida para hacerlo comprensible a los demás y a nosotros mismos, porque la narrativa se materializa en el cuerpo, en las composiciones, en la voz que narra, arrulla, alaba y, en ocasiones, denuncia.

La comunidad de hablantes pone en escena a sus vírgenes y santos en altares domésticos contruidos por un síndico, el encargado de custodiar a la virgen. Salen solo en su conmemoración; muchos de los acompañantes, en su casa tienen su propio altar de devoción a la virgen o santo, especie de virgen o santo personal. La relación entre santos y devotos no está mediada por la jerarquía eclesiástica, surge de manera espontánea por la eficiencia del símbolo y la naturaleza de la creencia, por la fuerza de los cantos que median para que la gente, en un espacio de intimidad compartida, comunique su devoción a una deidad legada por sus ancestros. Santos y vírgenes personales, en una noche de arrullo son vivificados, en una relación de devoción expresada por convocantes y participantes.

¹⁴ Poema inédito escrito por Segunda Arboleda y Juana Yolima Preciado Quiñones. 2010

Los cantos del Pacífico sur que hacen parte de los arrullos a vírgenes y santos tienen clasificaciones que retomo del profesor Félix Domingo Cabezas (2014):

El arrullo es una tonada de alabanza de un ritmo intermedio entre el golpe y la tambarria en donde lleva la delantera el cununo hembra, con acompañamiento diálogo del bombo, el cununo macho y el guasá o las maracas. También se llama arrullo, por lo menos en Barbacoas, a todo el conjunto de alabanzas y cánticos entonados en la adoración o veneración que se hace en las pláticas religiosas en honor a la imagen, santo o santa o vamos a cantar alabanzas de arrullos o de arrorró. *O vamos a veloriá. Vamos a bundiá.* (pp. 292 - 293)

El bunde es un arrullo con tonada de golpe, común a todos los pueblos del Pacífico y en sectores del Norte del Cauca. En él predominan los tambores y las voces, se acompañan con cununos y guasás y presenta una marcación pausada, de compás binario. El bunde tiene acepción de ritmo y de rito. Como ritmo es una tonada, canto y danza de procedencia africana, en donde se emplean solo tambores, en compás de dos por cuatro, con el dominio de la percusión y de los cantos. En cuanto al rito, se identifica como chigualo, el velorio de un angelito y gualí. En Quinamayó en el departamento del Cauca, se toca y se baila en el velorio de un angelito o angelita. El bunde es rito, tonada, y canto. La tonada está presidida por una voz que de inmediato recibe respuesta de un coro, para hacer el estribillo. Ejemplo:

Voz: caderona, caderona

Coro: caderona vení meniáte (p. 297)

En Marulanda (1984), citado por Cabezas,

La fuga o juga de arrullo es interpretado por cada una de las voces, figurando dos voces por lo menos. Las voces o partes huyen unas de otras, creando una especie de suspenso que es el secreto del discurso musical. La obra empieza con la llamada a exposición, en donde aparece el motivo o tema centrado por primera vez y que sirve de base a toda la composición; creando un diálogo musical de los instrumentos en compás de 6/8; en donde la segunda voz con la melodía y la primera el estribillo. Este canto está presente en algunas celebraciones religiosas del Pacífico como balsadas de fiestas patronales y en la navidad. (p. 305)

La salve de arrullo es una alabanza de pasión, es un tipo de alabao conocido en homenaje a la virgen María y en Barbacoa es un homenaje al santísimo. La salve es un canto a capela para alabar a la virgen o al santo de su devoción, en donde se destacan las voces femeninas. Antiguamente se utilizaba la palabra salve para referirse a la novena religiosa. (p. 311)

El canto vocal del Pacífico sur nariñense es un universo de celebración festiva y espiritual, de recogimiento, que se construye y se presenta alrededor de la adoración a vírgenes y santos, por medio de cantos que se estructuran en una conversación dinámica de pregunta - respuesta, donde el verso de arrullo es la pregunta. Las cantoras dicen que los versos son producto de la imaginación de nuestros ancestros y que se preocupan por hacer coincidir una palabra con la otra sin ser conscientes de que de ahí surgen el ritmo y la rima. Los coros son las respuestas. Es decir, el arrullo son los versos que contienen las preguntas, y los coros son la forma de contestar, por eso los cantos deben acoplarse para que la gente pueda responder repitiendo el coro y así participan en el arrullo. Según Merizalde (1921),

La fonología de la región influye directamente en la mayor o menor armonía del verso. Para nosotros hay lugares en que la modalidad fonética de los negros no es otra cosa que la de las lenguas africanas que hablaron sus mayores. Los sonidos son perfectamente guturales, duros y estridentes. (p.163)

Aquí el canto es colectivo, necesita de quien pregunte y quien responda, por eso las voces, todas, tejen y traman versos de arrullo y coros; son polifonía de memoria plural, convocados por una necesidad de una comunicación con sus deidades espirituales fundada en una pragmática sonora que se compone en el interior del monte, aguas, mangles y esteros, o en los lugares donde ahora están.

Dice un decimero que “estos cantos son de oído, todo tiene que llevar su compás, porque si uno se equivoca, se daña el arrullo”¹⁵. Las cantoras dicen que el acoplamiento a las otras se da si se tiene presto el oído para escuchar bien a la otra, por eso debe de afinar bien para ver cómo se va metiendo la voz. Emplean el contrapunteo de voces para hacerse de un lugar dentro del canto, porque aquí hay mucha gente de otros lugares del Pacífico, con versos propios, coros y dejes. Por eso, a veces es necesario ensayar con ellas, porque hay tonalidades diferentes; “las cantoras de Barbacoas cantan más rápido, nosotras las de Tumaco tenemos una acentuación más precisa”¹⁶, dice Segunda. Esas diferencias explican el manejo de la tonada: antes de iniciar, la cantora coloca su arrullo y lo entona para “saber en qué lugar ubicamos las voces para poder sostener el coro y la tonada con las voces para no dejar caer el

¹⁵ Heriberto Quiñones, decimero de Satinga, Nariño, en entrevista realizada el día 9 de enero del 2014, en el barrio Villa San Marcos, en el oriente de Cali.

¹⁶ Entrevista a Segunda Arboleda Castillo, el 6 de Mayo del 2014, en el barrio Mojica, oriente de Cali

arrullo¹⁷”, explica Segunda. Cuando una cantora, por estar tomando, distraída o cansada no ayuda a cantar, se siente que el arrullo se cae, que le falta fuerza a las voces; entonces le cantan:

Abrí la boca bocona,
Ayúdame a responder,
Si fuera aguardiente
Me ayudabas a beber.

Las mujeres del Pacífico no todas tienen aptitudes para cantar, a algunas la voz no les da porque la tienen muy brillante. Las cantoras tradicionales, no todas, cantan en el mismo tono. Hay una que hace el glose, o sea empezar el canto; las contestadoras pueden ser dos, tres, cuatro o máximo cinco. Entra la que pregunta, que es primera voz, la glosadora; las contestadoras hacen segunda y tercera voz, que son las *bajoneras*. En suma, son tres tonos distintos. Si cantan todas a la vez, en el mismo tono, el arrullo queda plano y no puede quedar plano, todas no pueden llevar el mismo tono, cada una debe buscar su espacio, como glosadora o *bajonera* y tomar en cuenta la mezcla de sus voces con la música. Algunas solo son glosadoras o bajoneras, mientras que otras pueden cantar en cualquiera de los tonos, como glosadoras o como bajoneras, indistintamente. Dice Oliva Arboleda,

La música tradicional no es de escuela, cada una de las cantoras se mete en el canto y ella misma se va ubicando en lo que ella cree que puede estar, la persona dice este es mi espacio y así mismo se va ubicando¹⁸.

¹⁷ Ibíd.

¹⁸ Entrevista realizada el 16 de abril del 2013 a la gestora cultural Oliva Arboleda, de Guapi, Cauca, en la Universidad Libre Seccional Cali.

El lugar de la cantora en el canto varía según el grupo en que esté. Algunas veces es primera voz, la que glosa, o puede ser del grupo de voces bajoneras; el currulao es el único canto que glosa el hombre y contesta la mujer, por eso en el Pacífico quien toca la marimba, el marimbero, tiene que cantar porque generalmente es el que glosa, llevando la melodía al compás del instrumento.

El lugar de la cantora dentro del canto depende de los tonos agudos o graves de su voz. Si tiene un tono agudo se ubica como *glosadora*, que es la primera voz, la que abre el canto y entona el verso; es la que sostiene la tonada hasta terminar el arrullo. Si su tono es grave puede ser segunda voz; ayuda a la primera voz a sostener la tonada y las terminaciones en forma de dejes, que le dan a los remates para que el canto no se arrastre y se sostenga durante su trayectoria; es una manera de responder. La segunda, tercera, cuarta y quinta voz ayudan a responder en los coros. Para cantar se necesitan mínimo tres personas, una que glosa y otras dos para los bajones; una que haga la segunda y otra la tercera voz, como *bajoneras* en los coros responsorios.

Las cantoras dicen que cantan con la gente que sepa llevar la tonada porque, cuando la persona no iguala la voz de la glosadora, a ella le toca hacer mucha fuerza. Aunque los cantos del Pacífico tienen muchas similitudes, varían en el contenido del estribillo, que depende de lo que acontece en los lugares de procedencia. Así, si en el territorio hay vocación minera los cantos de laboreo son alusivos a la minería; los cantos hacen parte de la vida cotidiana, expresan lo que se vive; algunos son compuestos por cantoras, otros son el legado de los ancestros, resguardado en la memoria.

La intervención en la narrativa sonora de las cantoras se hace de pie, contongueando el cuerpo de izquierda a derecha, al ritmo del guasá, con los ojos mirando a la lejanía o cerrados como mirando hacia adentro.

Los cantos son acompañados por el bombo arrullador y golpeador, generalmente no se combinan los dos sonidos porque casi siempre hay uno solo; el bombo entra en la segunda línea del verso, después de que el músico ha escuchado de la glosadora el tono para acompañar su voz con el instrumento; al final del verso entra la segunda voz a apoyar a la glosadora en los remates; en los coros responsorios entran en la primera línea del coro simultáneamente la segunda, tercera y demás voces, contestando y haciendo el bajón con las voces en las terminaciones de esta esta manera:

Al inicio del canto entra solo la 1ra voz en la primera línea del verso

El bombo entra con la 1ra voz en la segunda línea del verso

Al final del verso la 2da voz entra a apoyar a la 1ra voz en los remates.

En los coros responsorios entran las voces 2da, 3ra, 4ta y 5ta en la primera línea del coro, simultáneamente.

El canto es la fuerza del sentimiento expresado en los tonos agudos y graves que sostienen en toda su trayectoria; los remates son pronunciados en dejes como en:

ioiii!,

iohhh!, iahhh!

San Antonio ya se va,

Los dejes dan la pauta de altos y bajos para que el bajón sea más armonioso; también permiten que la identificación del canto tradicional no se pierda.

¡Ahh! María,
Maria iehh!
¡Ahh! María

El canto es acompañado también por el *guasá* y las *maracas* o sonajas; el guasá es un cilindro de guadua, con travesaños de varitas en su interior, en forma de "x", llamados pasadores y sirven para que las semillas choquen y produzcan el sonido; son semillas de achira y las llamo semillas de agua por su sonido. La achira está en vías de extinción por las fumigaciones con glifosato, según cuenta la gente y las reemplazan por granos de maíz; su ejecución se hace sujetándolo por ambos extremos se sacude rítmicamente de derecha a izquierda, produce un sonido agudo; lo tocan las cantoras, moviéndolo al ritmo del contongueo del cuerpo que facilita la entonación del canto; lo afinan a oído para llevar el ritmo.

En la Fotografía 1 se ve a las cantoras, acompañadas por el guasá y las maracas o sonajas, que permiten llevar la tonada con su sonido y con el cuerpo.



Fotografía 1. Noche del arrullo a la virgen del Carmen, el 16 de julio del 2014, la vereda San José del Salado, corregimiento del Carmen, finca "La Carmela".

Los instrumentos que llevan el ritmo y la melodía deben estar juntos, como el *cununo* hembra y macho que se complementan y son ejecutados con las palmas de la mano; no intervienen al mismo tiempo, pues uno lleva la base melódica y el otro es el marcante; las cantoras a veces piden, "deme una mano de *cununo*", lo que quieren decir que lo toquen más fuerte; el *cununo* se toca sentado.

El *bombo golpeador* emite un sonido más suave y lento; el arrullador es de mayor afinación y es el que tiene el perrenque; para tocarlo se fondea con dos palos llamados tacos o poliches, uno de madera y el otro un palo con una punta de espuma cubierta con tela; es golpeado en la parte externa de la madera con el palo y en la parte interna en el cuero

por el poliche; es el que convoca a los participantes, a los espíritus de los ancestros y a las vírgenes o santos; generalmente se toca de pie, ajustándolo con una correa a la cintura del músico.

Estos dos instrumentos se fabrican con cuero de animales del monte como el tatabro o el venado. *La marimba* llegó después para acompañar los cantos; a veces interviene como invitada aunque generalmente no lo hace porque, dicen las cantoras, espanta a las ánimas convocadas en el velorio del arrullo a Carmela; tocar este instrumento es algo que se gana cuando se pelea con el diablo y se le derrota, según cuentan; la marimba armoniza en el mundo las relaciones de lo humano y lo no humano: “cuando se toca la marimba se espanta a la muerte y llegan los espíritus de la vida”¹⁹.

En la Fotografía 2 se aprecia la ubicación de los músicos en el altar y su intervención en el arrullo a Carmela con los instrumentos de la narrativa sonora, el bombo arrullador, los cununos hembra y macho y la marimba, instrumento invitado.

¹⁹ Expresión del maestro Jesús Antonio Torres conocido como Gualajo, el pez marimbero del Pacífico sur. Es un músico de marimba, de la vereda Sansón en Guapi, Cauca. Él llama a la marimba la *pensatónica*; interpreto que se trata de un instrumento femenino que expresa las tonalidades sonoras del pensamiento.



Fotografía 2. Arrullo a Carmela, 16 de julio del 2015. Barrio El Paraíso, oriente de Cali

Estos instrumentos vienen de la naturaleza, son parte de ella, son un oleaje, una magia envolvente que nos convoca a viajar entre agua, mangle, esteros y montes, quizá donde se resguarda la memoria mítica. Alvarado y González (2014), dicen que,

...aunque la línea rítmica o *time-line-pattern*, sea predominante, constante y repetitiva, no siempre están presentes de forma explícita, es decir, alguna veces, las fórmulas rítmicas permanecen implícitas y tanto músicos como bailarines las pueden identificar muchas veces sin ser tocadas por la marimba de chonta. (p.9)

En el repertorio tradicional, la glosadora abre el canto, seguida en la segunda línea del estribillo por el bombo; en ocasiones no lo hace este instrumento y es invitada en su lugar la marimba de chonta. Cuando los participantes de los coros responsorios tienen procedencias distintas se

complica su entonación porque ellas combinan tonos para formar las tonadas con paisanas. El tono que se emite a veces altera su trayectoria porque se juntan entonaciones distintas. El tono mal interpretado por desconocimiento puede hacer que se caiga el arrullo y no se pueda sostener la tonada. Es una especie de habla tonal; lo mismo pasa con los instrumentos musicales que son afinados con las voces de las cantoras.

Lo que permanece y lo que está cambiando en el arrullo, dicen ellas, en cuanto a la escenificación la decoración, la parafernalia y el engranaje, no se ha perdido mucho; pero “estamos notando que acá y allá donde nosotros venimos, sobre todo en los jóvenes que les gusta el canto, están distorsionando fusionando frases de arrullos y alabaos”²⁰, sabiendo que hay una correlación de las líneas del estribillo así: la primera línea y la tercera línea, la segunda línea con la cuarta línea formando las cuartetos; ellos le quitan y le ponen y eso no se puede mezclar, hay unas normas composicionales que diferencian los eventos de habla convocados; los arrullos son de conmemoración a las fiestas patronales, a vírgenes y santos y para el nacimiento del niño Dios, o para arrullar a los niños en la cuna; los alabaos nos convocan a despedir el alma que viaja del adulto o los angelitos; para Dios, el viernes Santo. Es general para los rituales de muerte; “la modernidad existe, no lo podemos negar, debe haber un cambio, pero se debe mantener los fundamentos de la tradición, porque llega un momento en que las nuevas

²⁰ Es una expresión de la cantora Irene Genara Arboleda Castillo, de Tumaco, Nariño, en entrevista realizada el 15 de enero del 2014, en el barrio Ciudad Córdoba, al oriente de Cali.

generaciones ya no conocen nada de ella y es transformada totalmente”²¹, dice Irene. Para Oliva Arboleda,

...la generación de jóvenes ahora cantan diferente a las cantoras mayores; ya no hacen los bajones y los dejes de nuestros ancestros; en los ritmos de arrullos: juga y los bundes entre otros el grito lo pega la mujer y no entran primero los instrumentos, es ahora a raíz de la comercialización de las músicas del Pacífico que están entrando los instrumentos y luego las voces; la cantora tradicional empieza su canto y son los músicos los que tienen que seguirla²². En el único ritmo que entra la voz del hombre como glosador es en el currulao generalmente es el marimbero el que toca la marimba, luego en los bajones entra la mujer.

En Tumaco los procesos organizativos y las cantoras mayores le han apostado a lo tradicional, como una manera de resistencia a los cambios generacionales, a la globalización y el conflicto, lo que ha permitido que los cantos mantengan su vigencia. Pero algunos jóvenes quieren incorporar en los cantos tradicionales las nuevas apuestas musicales, de fusiones de ritmos contemporáneos urbanos como la salsa choke, el reggaetón y el flow, entre otros.

En rituales de conmemoración, como el arrullo a Carmela, los jóvenes convocados asisten como aprendices y se ciñen a las normas de entonación y musicalización tradicional; en los grupos que se conforman en la ciudad es donde se dan fusiones e incorporación de ritmos y músicas que mezclan también contenidos. Los jóvenes manejan otras lógicas de enunciación, distintas a las del canto tradicional. La intención es que sean aprehensibles para los oyentes, manteniendo melodías de

²¹ Ibid.

²² Op. cit.

base tradicional fusionadas con géneros comerciales. Los jóvenes dicen que eso hace más fácil la divulgación de las músicas del Pacífico.

Hay relaciones sociales que se establecen cuando grupos musicales tradicionales se conforman en la ciudad, o en el comité religioso de las colonias, o de manera espontánea, cuando alguna paisana convoca a conmemorar a la virgen o a los santos patronos. Cuando llega un pariente, recordamos y alguien pone su arrullo, juga, bunde, salve o un currulao con instrumentos o tarros y maracas, en las casas. Para otros, el canto es una forma de sustento en parques, semáforos, centros comerciales, en la calle o en sitios públicos, lugares en que convergen, la sabiduría ritual-popular con la necesidad de los oyentes que participan.

Los cantos, en su lugar de origen, acarrean esta relación social, mediada por la capacidad de entonar poniendo un verso en el arrullo y de responder en el coro. En mi caso, por ejemplo, la conversación se complicó en determinado momento, pues mi entonación sonaba distinto, no era capaz de hacerlo bien; las cantoras se miraron entre sí, algunas haciendo un gesto de interrogación que entendí como ¿por qué no puede entonar un arrullo si es negra, como nosotras? No entendían por qué yo no podía cantar como ellas, pero era difícil sostener la conversación sin entonar un canto, debido a que es algo de lo que no se habla, simplemente se hace, se lleva en el corazón; esos días de conversación con ellas me sentí desarraigada del legado de los ancestros, que ya no estaba en mí y entendí su lucha política por el derecho a la memoria y la negación al olvido. Es una forma de que el legado no se pierda como ocurrió cuando mis padres emigraron a Cali,

causando, sin intención, que estas tradiciones no me fueran transmitidas por mi abuela. Cuando ella muere, muere el legado.

La gente del Pacífico sur nariñense recrea su cultura en espacios de relaciones contruidos entre paisanos, parientes, vecinos y amigos, un recurso para defender su ser, para la creación de un mundo acá. Dice Wade (1997).

Juntarse en núcleos y crear pequeños espacios de relaciones densamente entrelazadas dentro de la totalidad de la red étnica - que, después de todo, se expande muchos más allá de estos núcleos -, es un recurso para la construcción de una defensa para el propio ser negro y para la creación de otro pequeño mundo en el cual ser negro es de nuevo el estado normal de las cosas. Igualmente, existe también un intento por crear un mundo en el cual viva la cultura negra....Se trata de algo más profundo, de sentirse en un ambiente entre propios paisanos: también es un anhelo de reclamar un espacio cultural en la ciudad. (p.322)

El canto está presente en la comunidad de hablantes como un acontecimiento que hace parte de la vida cotidiana de la gente, hace parte de ella, está en ella, hace que sea un saber vivo; de ahí que cuando se quiere recordar, se entona un arrullo, una juga, un bunde, o un currulao. Las cantoras dicen que el currulao representa el mar besando la playa y nos invade la nostalgia por lo que está allá y no puede ser acá y hace que se logre sobre llevar la experiencia de vivir aquí.

Dueto 2. HABLAS CANTADAS

“No queremos que la memoria, trascienda en el olvido, fuimos muchos en un tiempo ya in-memorial, decimos in-memorial, porque ya es pasado, pero para nosotros seguirá siendo presente...”

Clarisol

El habla cantada es una forma de nombrar las invocaciones espirituales por medio de los cantos que se trasladan a Cali con la gente del Pacífico sur nariñense y con los cuales recrean sus rituales de vida y muerte en eventos de conmemoración, como forma de comunicarse con sus deidades espirituales, santos y vírgenes, mediante arrullos, bundes, salves, fugas o jugas.

Irene, una de las cantoras, al preguntarle por qué el canto se traslada a Cali, anota:

Porque vive mucha gente del Pacífico, entonces traen sus cantos, su musicalidad y empiezan a formar grupos, o se vinculan a los que ya están constituidos, para darse a conocer, compartir, enseñar o aprender. El otro espacio es el festival Petronio Álvarez, que es una puerta para estas músicas que llegan; otra razón es lo geográfico, pues el Valle tiene parte de la Costa Pacífica, allí estamos, es decir nos sentimos más cerca del Pacífico en este lugar.²³

El canto se recrea en Cali, dice Irene,

²³ Op. Cit.

Porque se trata de conservar algo que se tiene, donde se está se trata de llevarlo, eso permite que no se pierda en los lugares donde llegan, por eso hay que acoplarlos sin perder su mayor esencia, pero nunca es igual a lo propio, a lo natural, a lo ya establecido. Cuando se está cantando la música tradicional de nosotros se está transmitiendo lo nuestro, por eso hay que aprenderlos, valorarlos y preservarlos; debemos sentirnos orgullosos de lo que tenemos, es bueno aprender de lo que tienen los demás, pero hay que conservar y dar a conocer nuestro legado, cómo son nuestras tradiciones, qué involucran al canto en las posadas en diciembre, que se va uno cantando de pesebre en pesebre, las balsadas de devoción a la virgen y a los santos, los decimeros con sus décimas.²⁴

Segunda Arboleda acota,

...la gente del Pacífico viene con su cultura y sus tradiciones, ellos la traen, su conocimiento está en su cabeza y lo que les llega de sus recuerdos, también es la necesidad de comunicar que ellos traen algo, no vienen solos, ellos llegan y se organizan, por la nostalgia retoman sus costumbres, creencias y tradiciones con las vecinas y paisanos y recrean todo esto acá²⁵.

Estas narrativas sonoras son una forma de conocer la idiosincrasia y las costumbres de esta región. La poesía y la música andan juntas, se alimentan mutuamente; los romanceros religiosos impuestos los manejan a su antojo; lo in-culturizan dentro de lo legado de sus ancestros, que los transmitieron por medio de la tradición oral; porque algunos de ellos no sabían leer ni escribir, pero improvisaban largas

²⁴ Ibid

²⁵ Op. cit.

composiciones guardadas en su memoria y transmitida a sus descendientes.

Por eso, este capítulo describe la etnografía del habla que abarca la presencia del canto en lo urbano, en un contexto de conmemoración, de religiosidad popular. Presenta la manera en que los cantos vivifican una relación espiritual en el mundo de la vida, logrando permanecer en el tiempo y en espacios reconstruidos de la subjetividad colectiva, lo que indica que quizá se trate de una poética sonora nómada, entre la diáspora del sentido abierto de la memoria que fluye y circula con la fuerza del canto. *Nosotros somos vividos por ello*, ese *ello* es la fuerza, porque “el canto es la apertura a la memoria del corazón, y la lengua es la extensión del corazón, la vibración de la palabra es un latido, es la música de la memoria que fluye al rumor del mar, el monte y los esteros” (Madroñero, 2005).

La situación de habla se considera una fiesta ritual, en los sentidos que señala Sofía Lara Largo (2014), luego de revisar investigaciones sobre el concepto de fiesta y ritual, alrededor de lo cual hay algunos debates, con cuatro tendencias marcadas: La teoría ritual (Turner:1969), la teoría de comunidades imaginadas (Anderson:1983), la teoría de la invención de la tradición (Hobsbawm y Ranger,1983) y la teoría de la hibridación (García Canclini,1990). Al mirar tales tendencias, interpreto que el arrullo a Carmela es fiesta ritual, como lo muestro enseguida.

La teoría ritual de Turner (1969), se basa en la estructura simbólica del ritual y la semántica de la estructura, el carácter liminal y las propiedades sociales; se expresa en este ritual del arrullo a la virgen del Carmen como una creencia colectiva para comunicar por medio del canto su devoción a sus deidades espirituales, en un contexto ritual

festivo fúnebre de carácter ceremonial por su ambientación; por medio de lo que denomino el *habla cantada*, que tiene normas de entonación, musicalización y lógicas de enunciación organizadas en la secuencias de los cantos para invocarla, a fin de que descienda y se haga presente en la Situación de habla, en la fiesta. Como se verá en el capítulo siguiente, se le invoca para agradecerle, alabarla y pedir su protección para las almas en el purgatorio.

En la teoría de comunidades imaginadas (Anderson: 1983), según la comunidad religiosa que se retoma, el autor advierte que si aceptamos que la nación sustituyó a la religión como principal fuente de legitimidad política, de cohesión social y de respuestas existenciales, también aceptaremos que la religión sólo puede definirse de forma relacional. Para empezar, las comunidades que imagina la religión suelen ser inmensas y suelen imaginarse con una lengua sagrada y unos textos reveladores. Efectivamente, la mayoría de comunidades religiosas se piensa a través de un lenguaje sagrado relacionado con un orden de poder supra-terrenal.

En el caso del arrullo a la virgen del Carmen, una de las vírgenes del santoral católico, la virgen se interioriza en la cultura como Carmela, en relación próxima y cercana a los devotos, por la mediación de cantos y músicas tradicionales y la intermediación de la deidad para que desciendan las almas del purgatorio y así poder comunicarle sus peticiones y recibir favores en la vida terrenal. Esta intervención narrativa es legada por los ancestros como una ceremonia festiva mítica, mágica, religiosa y pagana en que no interviene la jerarquía de la Iglesia católica; son expresiones culturales de narrativa sonora que le dan sentido a otras posibilidades de realidad en estos espacios alternos, donde conviven la

heterogeneidad de las diferencias epistémicas de los modos de vivir la espiritualidad (en diversos lugares de procedencia que confluyen en lo urbano) y la densidad de tiempos que conviven en una noche de arrullo para la invocación, mediación, intermediación e intercambio de peticiones y favores.

La teoría de la invención de la tradición de Hobsbawm y Ranger (1983), implica un conjunto de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente, de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar valores o normas de comportamiento mediante su repetición, lo cual, automáticamente, implica continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado. Estas tradiciones inventadas parecen ser de tres tipos: a) las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales; b) las que establecen o legitiman instituciones, estatus, o relaciones de autoridad, y c) las que tienen como principal objetivo la socialización e inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento.

Para nuestro caso, los supuestos a) y c) tienen un sentido de rasgo identitario que me permite identificarme con esta comunidad de hablantes en la fiesta del arrullo a Carmela; un espacio para transmitir y compartir lo legado de los ancestros como otro modo de vivir la espiritualidad. Esto permanece en la ciudad, dicen ellos, porque extrañan estas prácticas de la tradición que acontecen en sus lugares de origen; al principio, viajan frecuentemente, pero la dinámica de la vida en la ciudad hace difícil coincidir con las agendas de conmemoración, por lo que no puede ser vivido allá. Entonces, lo trasladan a manera de

réplica, para vivirlo acá, por lo que se sienten convocados; así perviven estos saberes legados por tradición.

Este ritual se adapta y readapta periódicamente a las condiciones urbanas, que limitan las réplicas de conmemoración. Los cantos, por evocación del lugar de enunciación, se componen en torno a noticias que llegan de allá. Algunas veces incorporan lo que ocurre acá. El espacio donde acontece es íntimo, compartido por convocados y convocantes, para configurar una comunidad de hablantes conformada por una familia ampliada de devotos. En el supuesto b), en este caso, la autoridad eclesiástica no está vinculada al arrullo a la virgen del Carmen, pero ese día, la Síndica y su familia asisten a la eucaristía. Participantes, cantoras, músicos y fiesteros asisten al ritual festivo por ser el modo de vivir su espiritualidad.

En la teoría de la hibridación, de García Canclini (1990), la noción de hibridación se orienta hacia una definición de lo popular como resultado de la marginalidad de un sector de la población, distanciado política y simbólicamente de las élites del poder. Al mismo tiempo, la categoría se presenta como parte de los debates sobre la noción de pueblo, que se dieron en la consolidación de los Estados modernos. A partir de estas ideas, el autor identifica inconvenientes en el uso del concepto de cultura popular, entre otros, las aparentemente limitadas dicotomías entre subalterno-hegemónico y tradicional-moderno. En segundo lugar, los debates sobre la noción de cultura popular llevan al autor a utilizar una nueva herramienta de comprensión del encuentro entre manifestaciones culturales diversas en los centros urbanos. La hibridación cultural, como herramienta analítica, se explicaría por la mezcla de colecciones que

organizaban los sistemas culturales, la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de géneros impuros.

El arrullo a Carmela es un ritual de conmemoración festiva popular que se traslada de lo rural a lo urbano para hacer posible la cohesión social y reafirmar rasgos identitarios. La movilidad social y la organización alrededor de la fiesta es fuente de inspiración que los hace recobrar su dignidad, en su estar en el mundo, para sobrellevar los problemas de subsistencia de la vida cotidiana; a pesar de las condiciones de marginalidad en la ciudad y al desprecio de las elites locales por lo popular, hacen suyo un espacio de intimidad compartida que permite las celebraciones rituales como acontecimiento que propicia la vida en comunidad, los gestos de solidaridad y recrear las tradiciones. Al mismo tiempo, la colectividad celebra algo y se celebra a sí misma. Estas culturas del pacífico que viven en la ciudad entrelazan voces y cruzan cantos, con lo que se mezclan estribillos, tonalidades y sonoridades, para nuevas normas de entonación y musicalización en las representaciones simbólicas de invocación espiritual.

Otro trabajo, citado por Sofía Lara Largo (2014), es el de Montoya (2000, p.161), *Los carnavales de Rio sucio y Barranquilla*, ejercicio de demarcación de fronteras conceptuales entre ritual y fiesta. Define las fiestas como un tipo particular de ritual y el carnaval como un tipo particular de fiesta. Así, el arrullo a Carmela sería un tipo particular de fiesta ritual convocado por la comunidad de hablantes.

Este contexto, de la Situación de habla denominada *arrullo a la virgen del Carmen*, es el de una fiesta en que la gente se reúne para adorar a esta virgen; los dueños del velorio y los fiesteros la denominan Carmelita o Carmela; ella es recreada, re-vivificada y personificada en

esta conmemoración. Todo lo que se vive es la experiencia de estar ahí, es interacción de voces acompañadas por instrumentos musicales como el bombo arrullador, los *cununos*, el *guasá* y las maracas, bajo la lógica de una línea melódica de interpretaciones de cantos de arrullos, jugas, salves y bundes, de manera continua, con pausas para el relevo de voces y de músicos; así, los cantos demarcan la secuencia de hechos que ocurren en el altar, decorado para la ocasión; la intervención sonora obliga a estar familiarizado con su sonido, sus giros melódicos, su intensidad rítmica y su particularidad, con la exposición intensa y prolongada de las hablas cantadas.

El ritual cantado a la virgen Carmela o Carmelita, ese conjunto de cánticos del Pacífico sur nariñense, se identifica musicalmente en la tonada de golpe, arrullo, tambarria y remansos, según las definiciones de Cabezas (2014: 288, 296):

El golpe es un bunde a ritmo o tonada de alabanza, lento y marcado, en donde entra la glosadora en la primera voz, luego el bombo, los cununos o las sonajas o maracas, los cununos van acompañando el bombo en un diálogo suave con los guasás o las maracas o sonajas.

En la tonada de golpe, la primera estrofa de cuatro versos a estilo de copla, se repite antes de comenzar otra estrofa y las dos últimas líneas de la estrofa se repiten también.

El arrullo es una tonada de alabanza en un ritmo intermedio entre el golpe y el remanso en donde lleva la delantera el cununo hembra, con acompañamiento dialogado del bombo, el cununo macho, el guasá y las sonajas o maracas.

La tambarria es una tonada o ritmos rápidos en donde voces e instrumentos entran al mismo tiempo; los cununos dialogan replicando tanto el macho como el hembra, el bombo fondea y el guasá o las sonajas dialogan con él.

Los remansos son una tonada mixta que tiene combinación de recitado con cantado. Comienza con el recitado, sigue cantando, luego recitado y termina cantado.

2.1 INVOCACIONES ESPIRITUALES

El espíritu del canto proviene del agua, de un pensamiento hídrico construido en y desde el territorio como comunidades acuáticas, es imaginación material del agua, debido a que estas poesías sonoras mantienen una relación fascinante con el agua, a la vez que con el monte o selva, en una red simbólica continua, en la que cada persona y cada cosa encuentra su sentido en su historia, revelación y enigma de realidad que constituye genealogías divinas con sus deidades espirituales dentro de la organización ritual.

Los cantos de conmemoración son una forma de comunicación con sus deidades espirituales legadas por los ancestros. Dicen que cuando los cantan sienten una especie de sanación del alma debido a que “uno siente que algo se le mete y le sale del cuerpo”, en palabras de la cantora Irene Arboleda²⁶.

Las hablas cantadas se producen y se encuentran con fusiones de ritmos, tonadas y estribillos que se entrelazan, se entretejen, expresando nuevas re-configuraciones del canto en los eventos de conmemoración en la ciudad.

Cuando el migrante del Pacífico se adapta a lo urbano el canto empieza a desaparecer, es poco convocado. A veces son satanizados, como los cantos de *alabaos*, pues las iglesias protestantes solo permiten cantos de arrullo. Se resignan al recuerdo de lo que fue y ya no es; a veces se hace reminiscencia de ellos cuando se regresa al lugar de origen, aunque allá el canto se ha exilado, a veces para siempre. Por el

²⁶ Op. Cit.

conflicto, por ejemplo, ya no se puede hacer el *velorio de muerto*, porque a algunos les parece que los alabaos son demasiado tristes como para acompañar a los muertos en su último *viaje*. Se niega de tajo su creencia de que los muertos viajan, se despiden con estos cantos, en su velorio, entierro y en la última noche del novenario con la levantada de tumba, que es un altar de muerto decorado con un velo blanco con flores y una cinta negra en el centro, en forma de mariposa, pues es una mariposa la que anuncia la muerte.

Los sonidos de la tradición, como los alabaos, están siendo remplazados por otros que llegan y se consumen, fruto de la fuerza arrasadora de la industria musical; hoy son géneros de la música popular como el despecho y el vallenato.

Estos altares a vírgenes y santos viajan al espacio urbano como réplicas de conmemoración para celebrar de manera simultánea con su lugar de procedencia. La forma en que se recrean las balsadas con miniaturas en piscinas de clubes sociales y otras, más parecidas, a orillas del río Cauca, como en el asentamiento de Playa Renaciente, son otras formas de réplica; también los velorios en barrios populares del oriente o en fincas en la parte rural de la ciudad. Aun así, con estas réplicas se celebra para expresar devoción con los instrumentos y cantos tradicionales y la alegría de los acompañantes, que revela una especie de proximidad del cuerpo de las vírgenes con el cuerpo de los hombres. Estos seres son considerados vivos en el ritual, son parte de la familia legada por sus ancestros, pero reinterpretados en las maneras de adoración y evocación en que se plasman estas estéticas del encuentro para la conmemoración festiva en su honor.

Las fotografías 3 y 4, abajo, muestran la manera cómo se recrean estos eventos de conmemoración en la ciudad, de acuerdo con los lugares de procedencia.

En la Fotografía 3 se observa una balsada en el municipio de Guapi y la Fotografía 4 corresponde a una réplica realizada en el Club Tequendama, al sur de Cali. Es una forma de hacer la conmemoración a la Virgen purísima, en un ofrecimiento que hacen los paisanos de la colonia guapireña de Cali. En este caso, reproducen la balsada en la piscina del club.



Fotografía 3. Balsadas en guapi a la virgen purísima 7 diciembre de 2014



Fotografía 4. Balsadas a la Virgen Purísima. Diciembre 7 de 2014. Club Tequendama, al sur de Cali

En una casa del barrio El Retiro, en Cali, se puede ver en la Fotografía 5 una interpretación improvisada de un encuentro entre paisanos a través de cantos de arrullo, sin instrumentos tradicionales. Recurren a las palmas de las manos para llevar la tonada como si fuera el guasá y a un tarro que por la forma de ejecución semeja el sonido de un cununo.



Fotografía 5. Entrevista a Delfina Landázuri, de la vereda El Negrito, en Barbacoas, Nariño, el 4 de Julio de 2014, en el barrio El Retiro de Cali.

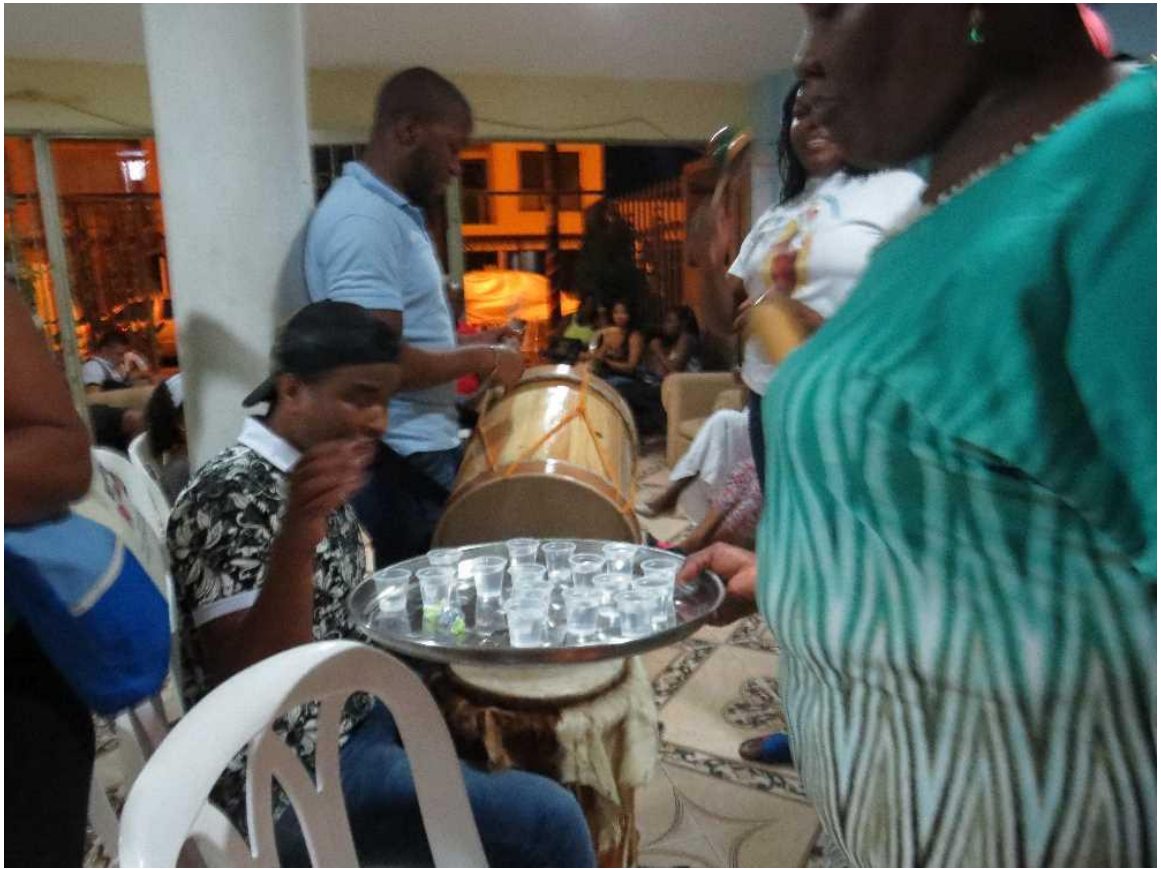
En el Consejo Comunitario Playa Renaciente, en Cali, se ofrece una balsada a la virgen de la Asunción, a orillas del río Cauca, con características similares a la de sus lugares de procedencia, como se puede apreciar en la Fotografía 6. Esta conmemoración es ofrecida por los moradores del lugar.



Fotografía 6. Balsadas a la virgen de la asunción en el Consejo Comunitario urbano de Playa Renaciente en las orillas del Rio Cauca, en Cali. 16 de agosto del 2013.

Este espacio se llena de contenido, al dialogar con sus entidades espirituales por medio de los cantos de arrullo. Entre tradición y modernidad, estos migrantes viven en una ciudad con gran oferta de diversión nocturna, pero deciden *veloriar* a su virgen en una noche de arrullo en que tiene más sentido encontrarse con parientes, paisanos, amigos y vecinos, tradición que se conmemora año tras año.

La Fotografía 7 muestra a un grupo de cantoras y fiesteros en una noche de arrullo a la Virgen del Carmen.



Fotografía 7. Noche de arrullo a la Virgen del Carmen, el 18 de julio del 2015. Barrio El Paraíso, Cali

El acto de *veloriar* según lo define Alexander Ortiz Prado (2008:14)

...es una ceremonia popular que es mantenida tradicionalmente por la comunidad afropacífica, con el fin de propiciarle al santo patrón de los diferentes grupos una celebración de devoción especial que venera una familia y, además, rendir un homenaje a una virgen o santo peregrino en sentido de agradecimiento por los favores recibidos en sus cotidianidades vividas, con palabras musicalizadas y sonoridades tradicionales donde se escenifica, y a su vez se dignifica su mundo.

Estos grupos humanos que entran en interrelación transforman la construcción de condiciones de subjetividad en la ciudad, en busca del

sentido del lugar en que están; es como recrear su propio lugar, en otro lugar. Los que llegan persisten en su legado, es un mundo que se niega al olvido, se niega a dejar de ser, se niega a dejar de existir.

Por eso estas prácticas son recreadas, para que las generaciones que crecen no olviden de dónde venimos y qué estamos siendo en este otro lugar. De ahí que las cantoras pidan que no se avergüencen de lo nuestro, porque ese mundo que se recrea acá, es lo que somos; mientras eso que llega externo es para que nos olvidemos de ser nosotros mismos. Los cantos entonces se pueden interpretar como un gesto político de lucha de pervivencia y persistencia cultural debido a que como dicen ellos, “nosotros nos encargamos de ese mundo que se quedó allá y viajó con nosotros para acá”, en palabras de Segunda Arboleda²⁷.

Esta conmemoración se da en Tumaco porque en el puente de Pindo apareció la imagen de la Virgen del Carmen en el lugar donde ocurrió un accidente; por eso ahí inicia la procesión de balsadas en el mar. Antes eran acompañadas con trabucos, que eran palos de guadua que se encendían con gasolina y con pólvora por dentro. Pero eso se perdió, ya no lo hacen.

En sus lugares de origen, el ritual inicia con un recorrido de las balsadas, decoradas con el busto de la virgen transportada en canoas, potrillos o lanchas. Dentro van cantoras, músicos y fiesteros, entonando y tocando los cantos tradicionales. Cuando llegan a la orilla, la imagen es llevada en andas a la iglesia. Al terminar la eucaristía, la imagen sale del templo para dar inicio a la procesión por las calles, en compañía del sacerdote, músicos, cantoras y de casi toda la gente del pueblo, que se va uniendo

²⁷ Op. Cit.

entonando los cantos de arrullos. Luego es llevada a la casa de la Síndica(o) donde se desarrolla el velorio de conmemoración hasta el otro día a las seis de la mañana. Con la aurora, se despide a la virgen y se entrega el busto a la Síndica(o) del año venidero; después, se da apertura a la fiesta en su honor. Según Vanín (1998:270),

...en todo el Pacífico, los santos navegan solos, yendo a sus fiestas donde las celebran (en la mente de hombres y mujeres) y luego sus estatuas pasean en barcas festonadas para finalmente llegar al sitio del arrullo, velorio o adoración, donde se ha rezado y cantado nueve noches, para ser festejada por todo lo alto hasta cuando a los músicos se les “mete el santo” por la cabeza o por el instrumento. La virgen del Carmen, San Antonio, la Inmaculada de Guapi, son navegantes viejos.

En la ciudad, por las condiciones físicas no es posible la procesión acuática de la virgen. Por eso se hace, dicen ellos, de *pie en tierra* y no en andas; es cargada por la Síndica²⁸, quien la pasa de mano en mano a los fiesteros, cantoras y músicos; se ofrece la eucaristía, pero no directamente vinculada al velorio. Generalmente va la Síndica(o) con sus familiares; otros elementos de la organización ritual son la procesión, el altar, la despedida, la música; los aspectos logísticos se mantienen, aunque acá es más privado, es un grupo pequeño de parientes, paisanos, amigos y vecinos, no como en sus lugares de procedencia, que asiste casi todo el pueblo. En la ciudad no se hace la fiesta en su honor, solo el velorio de conmemoración.

²⁸ Recuérdese que la Síndica del arrullo es la señora Carmen Dalia Fermín Castillo, de la vereda Candelilla, desembocadura del río Mira, en Nariño. Vive en el barrio El Paraíso, al oriente de Cali.

Los hilos espirituales de este lugar requieren ser re-contextualizados en espacios de socialización en redes de parentesco ampliado. Así, parientes, paisanos, amigos y vecinos permiten re-edificar y afirmarse en lo poético sonoro del canto, porque es apertura del tiempo en la memoria y precipitación de lo que se evoca como ancestralidad. Esto hace que no haya una memoria continua, sino una exposición de la memoria como discontinuidad y anacronismo de la tradición; en ese sentido, los cantos no serían crónicas sino memoria viva, lo que permite pensar la noción de legado como herencia y revisar el origen de otro modo, por la paradoja que genera la herencia y la diáspora que dinamiza o remueve lo identitario. Esta Situación de habla cantada, une con lazos espirituales de protección a los participantes, que persisten en conservar tradiciones de sus lugares de origen en este otro lugar, manteniendo elementos de organización ritual. Se hace presencia para mantener vivo el legado de los ancestros, afirmación identitaria de lo que somos en el mundo.

Esta conmemoración sería la forma en que la comunidad experimenta su sensibilidad espiritual, una experiencia vivencial que infunde lo identitario en el canto, expresión de persistencia y pervivencia, que describe maneras de comunicar su devoción en un ceremonial sacro-pagano, pues interviene una figura sagrada de la religión católica, la Virgen del Carmen y, en torno a ella, la fiesta pagana como ofrenda a los favores recibidos, con cantos y bebidas tradicionales.

La Virgen del Carmen, a quien llaman cariñosamente Carmela, es una fuerza espiritual venerada y su carácter es tranquilo y maternal, según se profesa en su culto; es la encargada de sacar a las almas del purgatorio, condenadas al infierno o a la pena eterna.

La relación con la virgen del Carmen expresa su intermediación para que las almas del purgatorio puedan bajar al mundo de los vivos a comunicar su petición. En el ritual se mantiene una relación viva con estas fuerzas, se intercambian favores para resolver problemas como la cura de una enfermedad o conseguir trabajo, entre otros. Para ellos la virgen es un espíritu o fuerza especialmente designada para que acuda en favor de sus devotos, es una especie de encomienda divina. En el ritual, su doble condición, humana y divina, le confiere a la virgen un trato personal, íntimo y cuidadoso con los devotos. Solo los devotos y la virgen saben cómo mantener y manejar su vínculo afectivo y su amistad. La virgen tiene su personalidad y carácter particular, en función de lo que se establece como plegaria.

Este ritual no es solo una forma de adoración, pues tiene elementos profanos para cumplir deseos, anhelos personales y materiales, por lo que la virgen sale de la iglesia y se incorpora a la vida doméstica, en una noche de arrullo.

Los conceptos de dar y recibir a una virgen son vitales para entender la forma en que se establecen relaciones entre la divinidad y los humanos; cuando se recibe una virgen en la casa y se le tutela, esto trae responsabilidades con respecto a la celebración, cuidados y rezos de un modo periódico y fervoroso cada 16 de julio.

En el arrullo, fiesta de conmemoración, se adorna a la virgen con flores y se pone en un altar arreglado para la ocasión, con velas que la alumbran durante la jornada. La fiesta es ofrecida por una persona o una familia que desea expresarle devoción en contraprestación por un favor recibido. El arrullo, verdadero derroche festivo, convoca parientes, paisanos, amigos, vecinos o interesados en participar. Se bebe viche o

aguardiente, canelazo, aromática, se juega dominó o parqués, a veces ambos, en los recesos. Por supuesto, se cantan arrullos al son de bombos, cununos, marimba, guasá y sonajas o maracas. Esta fiesta no solo permite desdoblarse en fervor y devoción hacia la virgen, sino que es la recreación de los cantos legados por los ancestros.

Los preparativos para el evento conservan componentes de origen, como las oraciones iniciales, el lugar donde se va a llevar acabo, la parafernalia para la decoración del altar, la compra de productos para la provisión de toda la noche como aguardiente o viche, dulces, mentas, cigarrillos y adornos; pan, café y aromáticas para brindar a los asistentes. La cena se sirve hacia las doce o una de la mañana. En los intermedios del velorio, de cuando en vez, se ve pasar una bandeja con mentas, cigarrillos, bebidas tradicionales o aguardiente para mojar la garganta; algunos festejan con viche o charuco - sangre de la caña-, otros prefieren canelazo o aromática. Se canta sin parar.

Esta ceremonia se lleva a cabo en la casa de la persona que custodia todo el año la imagen de la virgen –por esta noche y la mañana siguiente se convierte en lo que he denominado *casa-templo*-, lugar en que están los objetos del culto y en donde tiene lugar la práctica ritual, donde se realiza el acto de invocación a la virgen legada como protectora a la familia ampliada.

En esta ocasión, la conmemoración se trasladó a la parte rural de Cali, en la vereda San José del Salado, km 30, corregimiento del Carmen, finca “La Carmela” de propiedad de la síndica, comprada recientemente para la celebración. Las razones que se dan para hacerlo en las afueras, se relacionan con las condiciones de la ciudad, que cada día dejan menos espacios naturales que tienen elementos esenciales para el

evento. La ofrenda es una cuota establecida, por cada fiestero, que se paga con la finalidad de recibir los beneficios de su deidad espiritual. Se entrega a la Síndica, dueña del velorio. Otros recursos llegan por gestión de los custodios del busto de la virgen y se destinan para cubrir el alimento y las bebidas.

Al interior de la casa-templo, cerca de la puerta de entrada, se ubica el altar con el busto y el cuadro de la virgen del Carmen, decorado en sus bordes con flores de colores de papel. La parafernalia en torno al altar se organiza en un acto colectivo de mujeres y hombres; en este caso, fue construido por la madre de la Síndica y otros familiares, con meses de anterioridad. En torno al altar se escenifica el ritual convocado. Está diseñado con un sentido estético que evoca un ambiente festivo-fúnebre, donde es velada la imagen, acompañada del busto. En la pared se pone un velo blanco fijado con puntillas; en su interior, con alfileres, le pusieron las mismas flores del marco de la imagen de la virgen. En el piso había cinco veladoras blancas, anturios y heliconias. Frente al altar, una silla larga de madera para cantoras y los músicos que tocan los cununos; detrás de ellos, de pie, fiesteros y otros músicos, a un lado el bombo arrullador, al otro la marimba.

Como se ve, el arrullo es una experiencia vivencial intensa de las hablas cantadas, expresadas en poéticas sonoras. No siempre el repertorio es el mismo; en los cantos hay variaciones de entonación, las cantoras improvisan, recuerdan uno u otro arrullo y lo van poniendo y alargando; desde esa perspectiva, estas hablas cantadas reconfiguran una especie de pragmática que se mueve en la memoria plural y la improvisación emocional; lo que conlleva asumir que estas hablas cantadas son trasladadas desde el mar, ríos, montes, mangle y esteros a las

limitaciones del espacio urbano con la intencionalidad de comunicar su devoción y sentimiento a la virgen del Carmen.

2.2 TEXTO SONORO RITUAL

“El canto es la apertura a la memoria del corazón, y la lengua es la extensión del corazón, la vibración de la palabra es un latido, es la música de la memoria que fluye al rumor del mar, el cantar en la lengua del otro es una semiótica a-significante entiendo entonces que la lengua cimarrona es la comunicación entre los vivos y los muertos, la cual desborda el sentido de la memoria que no es solo recordar, es una forma de justicia”

Mario
Madroñero

Los cantos de arrullo son una especie de mediación en forma de petición y ruego, entre los humanos y una virgen no humana-humanizada en el ritual como símbolo de protección para su relación con el mundo de lo no-humano, presente en su universo mítico, mágico y pagano.

Es un evento compartido como una especie de memoria colectiva basada en referentes legados por los ancestros. Cada año, Carmela se vivifica y personifica mientras la relación espiritual es mediada por los cantos de arrullo, sean bundes, salves o jugas. Son formas de manifestar la devoción de esta comunidad de hablantes que comparte esa territorialidad espiritual y tradición, que expresan un modo de construir sentido, de unir una cosmovisión común a los convocados al ritual.

Podríamos decir que este evento permite nuevas continuidades y marcadores de ritmos-tonales en la intervención sonora. En las cantoras

está relacionado con afinidades de parentesco, paisanaje, amistad y vecindad en la familia ampliada que comparte esta devoción espiritual.

De esta forma, el trabajo de campo en el evento de conmemoración a la virgen Carmela produjo y reprodujo lo que he denominado el material de un texto sonoro ritual. Este material está constituido por el *texto*, es decir, los cantos de arrullo, entonados a manera de improvisación desde el recuerdo y los que están escritos en un cuaderno, al que he denominado *cuaderno-memoria* de lo legado por los ancestros, para que perviva en sus descendientes; también por la forma de ejecución de los instrumentos y por las voces, es decir, *lo sonoro*. El ritual es el velorio de conmemoración que año tras año se le ofrece a la Virgen del Carmen.

El evento lo podríamos caracterizar como la puesta en escena de los cantos en un acto repetitivo que se ha consolidado como un factor de cohesión social dentro de la comunidad de habla. El velorio de arrullo a la virgen es una ceremonia de conmemoración que se realiza el 16 de Julio de cada año, aunque a veces cambia por las ocupaciones. Pero se intenta que sea simultáneo con el festejo en los lugares de procedencia, acompañados de estos cantos que se son prolongan durante toda la noche hasta las 6:00 de la mañana, hora en que llega *la aurora* y se produce la despedida a la Virgen con cantos, declamaciones, anhelos y la entrega del busto de la Virgen a quienes serán sus síndicos para el año siguiente.

El marco de análisis en este estudio etnográfico parte de los tres supuestos de Sherzer (1992): cada comunidad es diversificada y posee distintas formas de hablar; la comunidad y sus miembros poseen repertorios lingüísticos conformados por realizaciones lingüísticas locales

pero también por el acervo sonoro de los cantos y la tradición del romance, con diversas funciones en la vida cotidiana.

En el arrullo, el propósito de comunicación es transmitirle devoción espiritual a la Virgen Carmela, por medio de los cantos de arrullo, bundes, jugas y salves que conforman el repertorio acopiado a lo largo de los años por la comunidad.

Las estrategias comunicativas permiten un adecuado entendimiento entre los participantes y cada persona sabe cuál es su lugar dentro del canto, esas estrategias definen un momento para intervenir y una posición dentro del canto.

En los usos del habla cantada se observan reglas dentro de unas prácticas comunicativas, de acuerdo al lugar de procedencia, como la forma de llevar la velocidad de la tonada, el repertorio verbal en términos de contenido, mostrando dominio del canto estructurado por preguntas que hace la cantora glosadora y respuestas de los coros por parte de las cantoras bajoneras y de los participantes fiesteros que también ayudan a contestar; los músicos acompañan estas tonadas de voces con cierta experticia en tocar los instrumentos.

En los cantos, la glosadora es primera voz, aunque es una posición que se rota en el grupo, según los cantos. Una de ellas, la de mayor trayectoria y reconocimiento, se mantiene en esa posición durante la mayor parte del tiempo. La glosadora asume con júbilo su entrada con un tono de voz alto y fuerte y el cuerpo de las cantoras se contonea al ritmo del guasá. En medio del canto, a veces levanta las manos hacia arriba marcando la intensidad de las voces para que el arrullo no se arrastre y evitar que se caiga por los tonos bajos en las voces de las

bajoneras que responden. Algunas veces, se acercan a la cantora que pone un verso dentro del arrullo para oír qué dice la que lo glosa y ayudarla a responder, siguiéndole la tonada, así se logra que se mantenga. Glosadoras y bajoneras siempre están cerca, unas de otras, para oír lo que se dice al preguntar y responder, y para sostener la tonada, independiente del nivel de la voz.

En el repertorio verbal sonoro encontramos cantos de arrullo, bundes, jugas y salves que pertenecen a la conmemoración a la virgen del Carmen del año 2014. Algunas letras son romances o fragmentos de romances del romancero religioso de la iglesia católica, apropiados a la manera tradicional, como ellas dicen, dentro del ritual. Otros son composiciones propias, de lo que acontece en sus lugares de origen o del legado; hacen parte de lo que he denominado el *cuaderno-memoria* de los ancestros que perviven en la tradición oral de sus descendientes.

Los elementos proxémicos y kinésicos, como se ha visto, obedecen, en primer lugar a normas que tiene el canto. A la manera como se relacionan las personas en el arrullo, según su papel en él, al tipo de voz, instrumento o cercanía al grupo. Al contacto físico para cantar o el lugar de origen, ya que para poder escuchar dentro de la tonada o para intentar oír lo que dice la glosa o cuando no reconocen el arrullo que está versando, para lo que hay movimientos, ademanes y señas del caso. El movimiento corporal es fundamental para llevar la tonada, por eso dicen ellas: “cuando canto siento que algo se me mete en el cuerpo”; la mirada a lo lejos o los ojos cerrados, el contoneo permanente del cuerpo con el instrumento, el levantar las manos para decir que se está cayendo el arrullo, o para indicar que hace falta más perrenque o pedir fuerza al músico que toca un instrumento, la forma en

que las cantoras entran a glosar, el nivel de voz, las maneras de responder a la glosa o de cambiar la actitud para subir la tonada. También es el cruce de miradas, muecas, torsiones de ojos o ademanes para ceder el turno, poner el verso o llamar la atención a quien no está cantando bien.

Este acto comunicativo coloca al participante en un ambiente ceremonial festivo espiritual con la finalidad de comunicarse con un ser no humano que es convocado en el ritual para expresarle devoción en forma personal y en intimidad compartida con los demás participantes.

La transcripción de la grabación de lo que denomino el texto sonoro ritual respeta la fonética del habla cantada, característica de la base de ritmo y rima de los versos de arrullo, bundes, salves y jugas, de cantos y estribillos del repertorio que acompaña en la noche el velorio, en el que los cantos se prolongan con elementos de cadencia que permiten la improvisación, de acuerdo a reglas establecidas para intervenir en el canto y para que los músicos ejecuten los instrumentos.

El evento comunicativo, como se anotó, tuvo lugar en la vereda San José del Salado, en la finca "La Carmela". A continuación, se describe la estructura de la secuencia de lo que acontece en lo que he denominado organización ritual; están demarcados tres momentos: la procesión, que ocurre afuera de la casa; en el altar, en la sala de la casa donde acontece la conmemoración con *cantos- oración, cantos-arrullo, salves, bundes, jugas o fugas* y la despedida, en la aurora, en el antejardín de la casa.

2.2.1 La procesión. Fue un recorrido corto desde la entrada de la finca hasta el antejardín de la casa, llevando el cuadro con la imagen de

la virgen Carmela. Inicialmente la lleva la Síndica; luego la imagen pasa de mano en mano entre cantoras, músicos y fiesteros. Al llegar al antejardín de la casa, la Síndica toma la imagen, saluda a los participantes y presenta a la virgen: “esta es la Virgen Carmela o Carmelita a la que vamos a veloriar”. La procesión es acompañada por cantos alusivos a la Virgen Carmela; el primero es para venerarla y otro es un saludo para hacer sentir su presencia en el ritual, donde es personificada y vivificada. Estos son fragmentos de los cantos entonados durante la procesión:

Suban a Carmela al altar

Bajones (coro)

iAy! súbanla, colóquenla

iAy! súbanla, colóquenla

iAy! colóquenla a Carmela en el altar

Glosa (verso)

A Carmela yo la quiero

Como una mata de cóngora

Saludo a Carmela

Glosa (verso)

Buenas noches Carmelita

Bajones (coro)

Buenas noches, ¿cómo estás?

Buenas noches, ¿cómo estás?

Buenas noches, ¿cómo estás?

Glosa (verso)

Hace un año que no te veo

Y hoy te vengo a saludar

Bajones (coro)

Buenas noches, ¿cómo estás?,

Glosa (verso)

Carmelita bajó del cielo

Solamente a preguntar

Bajones (coro)

Buenas noches, ¿cómo estás?

Glosa (verso)

Si los padres de familia,

Enseñaban a rezar

Bajones (coro)

Buenas noches, ¿cómo estás?

La Figura 2 muestra la secuencia de la procesión y las Fotografías 8 y 9, instantes de la procesión, previa al arrullo a Carmela, en julio de 2015, en el barrio El Paraíso.

Figura 2. Secuencia 1. Procesión

Participantes	Interacción Verbal	Interacción Para verbal
Cantoras (voces) Glosadora	Versos de arrullos Coros-responsorios	Contongueo del cuerpo con el instrumento guasa, la postura es de pie mirando hacia el altar
Músicos Bombo golpeador Cununeros	Acoplamiento de oído del sonido del bombo con la voz de la glosadora que son los que le dan la apertura al canto y los cununos acompaña con el golpe del sonido de las manos	Movimiento de la cabeza de arriba hacia abajo del bombero una forma de llevar el ritmo, su postura es de pie. Movimiento de los cununeros La postura es sentados y levantan una y a veces las dos manos para hacer un repique rápido con un gesto como haciendo fuerza
Fiesteros (Voces)	Coros Responsorios	Movimiento del cuerpo de las cantoras al son de las maracas o sonajas



Fotografías 8 y 9. Procesión del arrullo a Carmela en el barrio el Paraíso, oriente de Cali, el 18 de Julio 2015,

2.2.2 La conmemoración. Para Durkheim (2012),

...las conmemoraciones sirven a los grupos no solo para representar la historia mítica de los ancestros, sino para suscitar ideas, para que los individuos se reúnan y participen juntos de sentimientos comunes, para vincular el presente con el pasado y al individuo con la colectividad. Las conmemoraciones mantienen la vitalidad de ciertas creencias compartidas e impiden que se borren de las memorias. Con los ritos y ceremonias conmemorativas el grupo reaviva periódicamente su sentimiento sobre sí mismo y su unidad, a la vez que los individuos se reafirman en su naturaleza de seres sociales. Los gloriosos recuerdos que se hacen revivir ante sus ojos y a los que se sienten vinculados les proporcionan una impresión de fuerza y de confianza: se tiene más confianza en la fe de uno cuando ve a qué pasado remoto se remonta y las grandes cosas que ha inspirado. (p.12)

El arrullo a Carmela, según esta definición, lo concibo como un culto positivo, conmemorativo en un espacio ritual-cantado, que acontece en una secuencia de cantos con participantes que miran a la virgen frente a un altar.

El altar siempre va acompañado de cánticos de arrullos para alabar y venerar a la virgen; estos cantos guardan similitud con los cantos gregorianos, en los que se alarga la terminación del verso o de la estrofa y es entonado con profundo sentimiento de espiritualidad; estos velorios a las imágenes de las vírgenes son para atender y agradar a la virgen en un espacio de celebración propio. Según Mena (2012),

...la veneración de una madre humana que ha llegado a la condición de ancestro principal por ser reconocida como la Reina de los cielos se ajusta a la cosmovisión. Por eso, a ella se le reza para que interceda en su condición intermediaria, siendo también un ejemplo de destino al que puede llegar un humano convertido en ancestro. Para los afrodescendientes de la diáspora, hay una estrecha relación entre el mundo visible y el invisible, entre la vida y la muerte y la expresión de solidaridad entre estos dos mundos es la mediación. Los ancestros protectores vigilan y reconfortan al ser humano que está siendo maltratado. (p.185)

El trato de veneración y cuidado es exclusivo durante la celebración; también hay elementos no dichos de lo que las cantoras consideran secretos relacionados con favores y ruegos, contruidos en su universo simbólico en forma de hechizos o conjuros de ayuda para prácticas de curandería y magia, aprehensibles solo para quienes tienen la virtud, o quienes reciben favores de la virgen Carmela; esto está determinado por un tipo de relación que se establece entre los devotos y la divinidad.

2.2.2.1 Cantos – oración. El ritual inicia con un momento solemne de un rezo corto del rosario, seguido de tres oraciones cantadas: el Dios te salve María, el Padre nuestro costeño y la oración a la virgen Carmela; ellos piensan que los santos y las vírgenes custodian a los ancestros y son sus símbolos de protección. Estos son cantos-oración, recitados a la manera tradicional con las voces rimadas de una glosadora, primera voz y coros responsorios de varias voces. Estas oraciones solo son acompañadas por maracas y guasás. Los cantos-oración son entonados de frente al altar de conmemoración.

En las fotografías 10, 11 y 12 se pueden ver altares de arrullos de conmemoración a la virgen Carmela, de 2014 y 2015, grabados durante el trabajo de campo.



Fotografía 10. Tomada en el arrullo a Carmela el 17 de julio del 2014. Vereda San José del Salado, finca La Carmela.



Fotografía 11. Tomada en el arrullo a Carmela, el 18 de julio del 2015, en el barrio El Paraíso, en Cali.



Fotografía 12. Inicio de la conmemoración con el rezo corto del rosario. Tomada el 18 de julio de 2015, en el barrio El Paraíso, al oriente de Cali.

Canto Oración DIOS TE SALVE MARIA²⁹

DIOS te salve María
Llena eres de gracia
El Señor es contigo,
Bendita tú eres
Entre todas las mujeres,

²⁹ Esta oración la ofrece la Cantora Segunda Arboleda Castillo

Y bendito es el fruto
De tu vientre, JESÚS
Santa María,
Madre de DIOS,

Ruega por nosotros pecadores
Ahora y en la hora de nuestra muerte
AMEN, JESÚS
AMEN, JESÚS...

Canto Oración PADRE NUESTRO³⁰

Padre nuestro
Que estás en los cielos
Santificado sea tu nombre,
Padre nuestro
Que estás en los cielos.
Santificado sea tu nombre,
Vénganos sea en tu reino
Hágase tu voluntad
En la tierra como en el cielo
Vénganos sea en tu reino,
Hágase tu voluntad,
En la tierra como en el cielo,
Danos hoy nuestro pan de cada día
Perdona nuestras ofensas
Danos hoy nuestro pan de cada día
Perdona nuestras ofensas

³⁰ Esta oración es ofrecida por todos los participantes

Como también nosotros
Perdonamos a los que nos ofenden
Como también nosotros
Perdonamos a los que nos ofenden
No nos dejes caer en tentación
Líbranos de todo mal
No nos dejes caer en tentación
Líbranos de todo mal
No nos dejes caer en tentación
Líbranos de todo mal
No nos dejes caer en tentación
Líbranos de todo mal
En nombre del padre,
Del hijo y del Espíritu santo
AMÉN.

Canto Oración A CARMELA

A la virgen del Carmen la quiero y la adoro,
Porque saca las almas del purgatorio,
A la virgen del Carmen la quiero y la adoro,
Porque saca las almas del purgatorio,
A la virgen del Carmen la quiero y la adoro,
Porque saca las almas del purgatorio
Que la virgen del Carmen
Nos eche a todas su santa bendición
Y a las almas del purgatorio...
AMEN, AMEN.

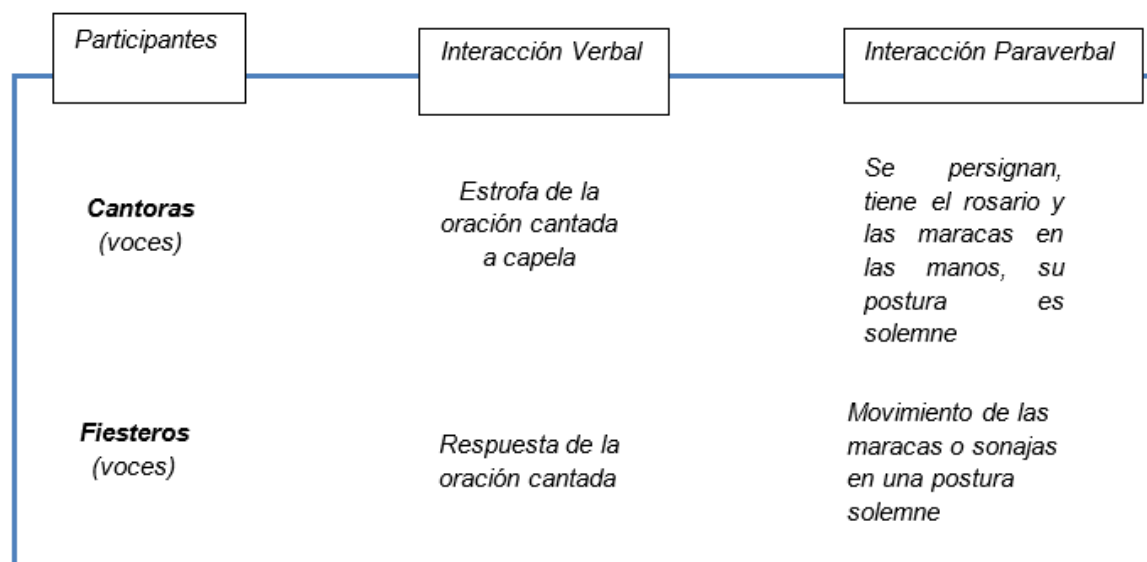
El Canto-oración a Carmela es de adoración a la virgen para que interceda por las almas que están penando (*ánimas del purgatorio*), para que puedan subir al cielo y que sus pecados en vida queden perdonados. ¿Por qué lo hacen? Dicen ellas que algunas de las que cantan trabajan con las ánimas; esto significa que, cuando se tiene una necesidad o se quiere obtener algo, por medio de la oración, misas, velas, cantos de arrullos, a cambio reciben beneficios y las *ánimas del purgatorio* pueden conseguir el perdón de sus pecados y subir al mundo de los de arriba; muchas veces con estas promesas se vuelven devotas de por vida. Cada año, afirman ellas, mientras estén vivas se conmemorará a la virgen del Carmen.

Whitten (1992) identifica tres mundos en el universo cosmogónico de los estudios afrodescendientes en el Pacífico ecuatoriano y colombiano:

“el mundo divino de arriba (el cielo) donde viven las deidades y las fuerzas espirituales donde circulan los santos, las vírgenes y la entidad suprema Dios-Jesucristo; el mundo de los de abajo es el limbo, el purgatorio e infierno en él se encuentran las almas de los muertos y el diablo y el mundo terrenal es el mar, ríos y montes habitados por hombres y mujeres que interactúan con las fuerzas de la naturaleza. En este espacio habitan seres mitológicos de la cultura afro, como La Tunda, El Riviel, La Gualgura, entre otras” (p.148)

La Figura 2 muestra la segunda secuencia, a la que he denominado Conmemoración canto-oración:

Figura 3. Secuencia 2. Conmemoración “Canto - oración”



Después de los cantos-oración, una de las cantoras ofrece, por petición, bendiciones a esta finca, a la casa y para los que estamos presentes; luego muestra la imagen de la virgen a los participantes declamando: “que si estamos viendo a la virgen del Carmen, que tanto quiero y adoro”. Existe una relación directa de la virgen con el entorno donde ella derrama su bendición y protección.

Luego se pide un receso para acomodar a fiesteros, cantoras y músicos que intervienen en lo que se ha venido tomando como la *Situación de habla*, donde son entonados un grupo de cantos, en los que la cantora glosadora pone su intervención sonora a través de versos en forma de preguntas que son respondidas en coro por las cantoras bajoneras y los fiesteros.

2.2.2.2 Cantos de arrullo. Se inician con la intervención de la cantora María Estanislada, la glosadora que pone sus versos a manera de pregunta y las cantoras bajoneras contestan en coros-responsorios; la

segunda voz es Segunda Arboleda Castillo y tercera Graciela; en algunos versos intercalan primera, segunda y tercera voz y las otras voces son cantoras y fiesteros acompañantes; a la cantora que glosa, el verso le viene de la memoria, practica el arte de la improvisación y agrega versos que expresan el sentimiento que le profesa a la Virgen Carmela.

En los cantos de arrullo se aprecia la facultad de las cantoras para construir estribillos de cuartetos pareados, de dos rimas asonantes y dos consonantes.

Estas narraciones orales, encarnadas en las cantoras, reflejan un tejido complejo de relaciones e imbricaciones entre los discursos de la memoria social identitaria, representadas en las voces que convocan a la virgen no humana humanizada y fijada en tierra por el ritual, como mediadora protectora de los humanos en relación con los espíritus de las almas en pena.

El culto a la virgen contextualiza toda una concepción espiritual y cosmogónica con raigambre en lo legado por los ancestros. Las narrativas orales son recreadas y reinventadas por cantoras, músicos y festejantes; estos, a su vez, entonan un canto de arrullo en voces melódicas mezcladas con las de ellas y las de los fiesteros. Se genera así una interacción de sonoridades de voces e instrumentos; las cantoras, para poder llevar la tonada y sostenerla se inclinan cerca a la boca de su compañera, creándose así una polifonía de sonidos armónicos.

Las narrativas orales son recreadas y reinventadas por las cantoras, músicos y los festejantes, quienes, a su vez, entonan un canto de arrullo.

En forma continua, las cantoras ponen su arrullo y los participantes ayudan a sostener la tonada respondiendo a los coros; el que toca el bombo³¹ es el que entona con la glosadora, mientras la cantora entona:

Bombero,
Bombero,
Bomberito quiero

Es una forma de marcar la entonación de inicio del arrullo, en donde se entrelazan la voz y el instrumento. Le piden al bombero que haga *fondear* el bombo, es decir que lo haga sonar con perrenque o más alto para que la cantora pueda entrar con fuerza y que al redoblarlo dé ritmo de alegría a su entrada; también es una forma de decir que se reanude el canto cuando están en receso.

Los cantos de arrullo son alargados, entre versos de arrullos y coros responsorios. Para ello, las cantoras se alternan dentro de un mismo tema para glosar y el verso lo pone otra cantora, distinta a la que venía glosando. Los fiesteros también se van metiendo y, de esa manera, un canto llega a tener una duración de veinte, treinta minutos, una hora o dos horas. No hay tiempo entre uno y otro canto. Se sabe que el arrullo comienza en la noche del 16 de Julio y que puede acabar en la mañana del día siguiente, o al segundo día, porque después del arrullo inicia la

³¹ El bombero José Ángel Hurtado Arboleda dice: “mis manos están con callos pero en ese momento ni se siente, cuando uno está tocando en el velorio”. Este músico es sobrino de las cantoras Segunda y Graciela y vive en el Barrio Ciudad Córdoba, al oriente de Cali.

fiesta. En la ciudad no se hace la fiesta por el tiempo de que disponen los participantes.

El velorio transcurre entre voces que entonan los cantos y el sonido de la música, en tonalidades y sonoridades que aumentan, a medida que avanza la noche, hasta llegar a lo más alto a eso de las tres de la mañana, hora en que le dan la espalda al altar. Ellos dicen que sienten la presencia de la virgen, que se concibe en sus creencias como invocación para hacerla bajar al ritual por medio de oraciones, rezos y cantos de arrullo, porque ella saca las almas del purgatorio. Urrea y Vanín (1995:53) dicen que es

...el intercambio comunicativo entre los mundos, los santos son llamados para que desciendan o bajen ante quienes los invoquen. La música aquí desempeña un papel determinante para producir este proceso. Se puede observar este fenómeno en los arrullos de santo, en el toque del cununo (tambor de un solo parche), al intensificarse los golpes y el ritmo se asume que el "santo baja", a la manera de tomar posesión del ejecutante y de los acompañantes, lo cual marcaría una sensibilidad religiosa próxima a los llamados fenómenos de posesión conocidos en otros rituales de religiones afroamericanas³². (p.53)

La llegada de las ánimas por intermediación de la Virgen del Carmen se conjuga con la ebriedad de los fiesteros; la intensidad de las voces de las cantoras y los instrumentos ejecutados por los músicos generan un ambiente de mucho calor en ese pequeño espacio en el que se encuentran los cuerpos humanos y el cuerpo de la virgen, que es también calentada con la luz de las velas alumbradoras; ante esta

³² Estos cultos de posesión son entidades católicas no sincréticas, como sucede en otros rituales de posesión en cultos afrobrasileños, en la santería que se apoya en el panteón Yoruba.

vivencia pienso que es una forma de sentir su presencia en el ritual, a la luz del abrazo que provocan las sonoridades. Es una forma de sentirla; “abrazo por la alusión a que el cuerpo de la virgen que es también calentado”. El abrazo implicaría, de esa forma, la diseminación del fuego con la presencia de la santa, su iridiscencia presente en las modulaciones y tonalidades de las variaciones de los cantos.

En algunos momentos de la noche y la madrugada se intercalan cantoras y músicos, permitiéndose así el descanso, o se hace un receso; mientras, los hombres juegan dominó mientras cuentan historias; algunas cantoras – como la glosadora y una de las bajoneras–, permanecen todo el velorio porque lo ofrecieron por la sanación de sus quebrantos de salud; cuando en la madrugada se van del recinto algunos fiesteros, cantoras y músicos, la dueña del velorio dice: *“en el velorio siempre quedan los que somos”*. Es una verdadera prueba de resistencia al sueño y al cansancio pero, debido quizá a la necesidad de comunicar su devoción espiritual es más fuerte, se resisten a abandonar. Algunos siguen hasta el final; una cantora dice coreando *“el que va a veloriar a Carmela se queda hasta la seis, sino lo sacan a correr, así que tome agüita mientras que son la seis”*.³³

Cuando una cantora se cansa, otra que está en receso le dice que le va ayudar con el arrullo y se le acerca al oído para seguir la tonada y no dejarlo caer. Dentro de la intervención sonora las hijas de las tías cantoras mayores u otras cantoras que han perdido potencia en su voz, les corean al oído versos y coros a las cantoras más jóvenes para que ellas pongan estos cantos. Pienso que es una forma de transmitirlos

³³ Palabras una aprendiz de cantora, Diana Karina Cabezas Arboleda, en calidad de fiestera en el arrullo a la virgen del Carmen, el 18 de Julio del 2015 en el Barrio El paraíso, en el oriente de Cali.

dentro del velorio y además es una especie de relevo de voces dentro de la ceremonia.

El canto como legado se transmite de generación en generación. Cada una de las frases que lo constituyen le imprime una temporalidad de época, transformando así la tradición. A la vez, trata de reconstruirse en lo que acontece en su presente, desde otros lugares de enunciación. Esto es lo que Ricoeur (2008b) denomina la hermenéutica ontológica:

“La cual está interesada en explorar las modalidades de temporización que constituyen la condición existencial del conocimiento histórico; bajo la memoria y la historia, se abre, al dominio del olvido, dominio dividido contra sí mismo entre la amenaza de la destrucción definitiva de las huellas y la seguridad de que siempre permanecen en reserva los recursos de la anamnesis”. (p.14)

Las cantoras piensan que la pérdida de la memoria es la de la cultura, es perder el nexo con la familia de parientes, paisanos y vecinos y la conexión con el territorio.

La entonación de los cantos de arrullo es la iniciación de la celebración; los fiesteros empiezan a agarrar las sonajas o maracas, el guasá; cantoras y músicos afinan para entonar el primer arrullo. Se presenta a continuación la secuencia de fragmentos de los cantos de arrullo en el altar a la virgen Carmela:

Glosa (verso)

Carmela linda préstame tu sombrero,
¿Cómo te lo doy?,
Si no soy marinero,

Bajones (coro)

pa ir a ver a María,
pa ir a ver a José,

Este arrullo es la forma en que se comunican dentro de la relación entre los devotos y su deidad, de manera personal e íntima, en juegos de palabras *versiadas*, a la manera de la tradición oral.

Enseguida entra una juga:

Glosa (verso)

Porque yo quiero pasar el puente,
Pero me voy a caer

Bajones (coro)

Dame la mano María
Dame la mano José

En este canto de juga, dicen ellas, refleja la agonía de una persona que está luchando por su vida y le pide a la virgen María y también a José que intercedan ante el padre celestial para poder morir. Una de las cantoras, Estanislada, dice que este arrullo también narra las condiciones materiales de la vida en Barbacoas, que para entrar a su casa necesita pasar el puente y le pide ayuda a la virgen María y también a José.

En el siguiente arrullo se canta:

Glosa (verso)

Qué lindo que está este altar,

Bajones (coro)

Carmela, ¿Quién te lo hizo?
¿Quién te lo hizo?

Glosa (verso)

Que por dentro está la Gloria
Y por fuera el Paraíso,
Por fuera el Paraíso.

En otro fragmento del mismo arrullo dicen:

Glosa (verso)

La vela cuando se enciende

Bajones (coro)

Carmela ¿quién te lo hizo?

Glosa (verso)

Se enciende para el servicio

Bajones (coro)

Carmela ¿quién te lo hizo?

Glosa (verso)

Acabándose la vela

Bajones (coro)

Camela ¿quién te lo hizo?

Glosa (verso)

Se acaban los beneficios

Bajones (coro)

Carmela ¿quién te lo hizo?

Estos versos que se refieren a que si la vela no se conserva prendida no se conseguirán los beneficios que otorga Carmela, establecen relación directa con los rituales cristianos y el uso de la vela para simbolizar el deseo de permanecer en oración, venerando y rogando por lo que se quiere obtener. La vela se enciende con este propósito; es lógico, entonces, que si se apaga es como si se abandonaran el ruego y la alabanza. La forma en que se presentan los versos, alternando versos de dos cantos distintos, muestra ya uno de los recursos que se usan para alargar el canto. Para el caso, uno de los versos se usa a modo de estribillo, aunque el tema no coincida con el del verso que alude a la vela. En este caso, dicen las cantoras que el verso está camuflado. Dayana, cantora aprendiz, joven,³⁴ dice que normalmente en los arrullos siempre se camuflan dos o más cantos para hacer efectivos los llamados secretos que ocultan “para lo que en realidad se utilizan”. Así, la reiteración de la pregunta ¿Carmela, quien te lo hizo?, en el arrullo es una ofrenda en su conmemoración, es decir, una forma de decir si sabe quién o quienes están ofreciendo el arrullo. Hay estrofas del canto con versos de admiración a Carmela. ¿Quién te lo hizo? Cantan, para luego llegar a unos versos que vuelven a la pregunta del coro, para llegar a la respuesta.

La siguiente secuencia es un arrullo

Glosa (verso)

Carmelita se embarcó en una cuna de lata
Y a lo que venían las olas sonaba

Bajones (coro)

³⁴ Dayana Conrado Murillo, cantora joven, aprendiz, de Juanchaco, Buenaventura. Los cantos no son de ahí, llegaron y fueron aprendidos y apropiados por personas que iban y venían del Pacífico norte y sur a Buenaventura, puerta de entrada y salida a los diversos asentamientos del litoral.

Triqui que traca,
Triqui que traca

Los versos “triqui que traca”, como en las balsadas, se refiere al oleaje del mar, es onomatopeya del sonido de las olas reventando contra el potrillo o la canoa. En este momento el arrullo se está cayendo y una cantora le dice a la otra “cuando se canse me avisa, yo le ayudo”, minutos después le pregunto a una cantora participante que estaba en receso qué significa el gesto de levantar el brazo; me dice que a veces les hace falta más fuerza y así se pide a las cantoras para sacar la voz más alta.

En el siguiente canto entran en ritmo de bunde.

Glosa (verso)

Ya cantaste vos
Ahora canto yooo
Cantar es bonito

Bajones (coro)

Por amor a Dios

Glosa (verso)

Cantar es bonito

Bajones (coro)

Por amor a Dios.

En este bunde se quiere decir que la cantora es *majuca*, expresión que alude a alguien que cree saber más que las demás. Por eso ella quiere cantar sola; las otras, con la comunicación gestual de cruces de miradas y por medio de muecas y torsiones de los ojos le dicen a la que está cantando que debe ceder el turno para que otra ponga el verso. Las diferencias de los lugares de procedencia hacen que la secuencia de las

entonaciones de los arrullos sea confusa porque las de una región quieren ser las que estén entonando siempre y no dejan que otras entonen.

El siguiente es también arrullo, como se aprecia en el fragmento

Glosa (verso)

Agachen la rama
De la pomarrosa
Para darle al niño
La más olorosa

Bajones (coro)

Carmela quiere jugar
¿Porque no la hacen bailar?

Estos versos en el canto parecen una forma de vivificar a la virgen del Carmen dentro del ritual. La combinación con los versos del niño equiparan también a Carmela a una niña que hay que cuidar y jugar con ella. Hace parte de ese proceso de acercarse a ella y acercarla, hacerla sentir parte del evento, parte de la familia extensa que la adora.

Después del canto de arrullo antes de la entonación del siguiente, dicen cantando, cuando las otras cantoras no ayudan a entonar y se está cayendo el arrullo:

“ya los deajo, ya los deajo,
Ya los quisiera dejar,
Porque ya a mí,
No me quieren ayudar”

El siguiente es también un bunde

Glosa (verso)

iAy! yo tenía mi guacharaca

Bajones (coro)

Román, Román

Glosa (verso)

Con ella me divertía

Bajones (coro)

Román, Román

Dicen las cantoras que el arrullo expresa la pérdida de un objeto o de algo que tiene mucho sentido para sus vidas, que es un mensaje cifrado.

En el siguiente arrullo titulado “Abrime la puerta San Agustín”

Glosa (verso)

Abrime la puerta

Bajones (coro)

San Agustín

Glosa (verso)

Que voy a entrar

Bajones (coro)

San Agustín

Glosa (verso)

Abrime la puerta

Bajones (coro)

San Agustín

Glosa (verso)

Y después que entre

Bajones (coro)

San Agustín

Glosa (verso)

Vuélvela a cerrar

Bajones (coro)

San Agustín

Bajones (coro)

iOh! San Agustín

iOh! San Agustín

iOh! San Agustín

iOh! San Agustín

Se detiene el canto, porque el *marimbero* que estaba tocando no daba apertura a la entrada de la glosadora Graciela; las otras cantoras se sienten perdidas, llaman al *sobrino bombero*, José Ángel hijo por Dios, pero él está afuera jugando dominó; así, mientras lo esperan empiezan a entonar cantos, a cuadrar los tonos y a distribuir otra vez la intervención de las cantoras. Cuando él entra empieza la glosadora a entonar acompañada del bombo y Segunda les dice a las otras que deben entrar con el bombo; En la conversación, en la pausa, Graciela menciona que “el bombo no lo toca todo el mundo, la gente le huye porque no lo pueden tocar” y en seguida se reanuda el canto. Este verso de arrullo y coros responsorios son intercalados, un verso de arrullo y luego el coro, otro verso y luego el coro. El coro puede ser un fragmento del verso. El contenido se puede interpretar como una súplica al santo o agradecimiento a través del arrullo.

Después de este arrullo se le pide a la tía de las cantoras mayores que ponga un arrullo y ella a capela dice:

Bombero
bombero,
bomberito quiero,

Este fragmento de canto se pronuncia para poder entonar, pero la voz está débil y se decide no cantar; glosa el arrullo Segunda y empieza a llamar a la prima Carmen y le dice: “ayúdeme prima hermana ahí”; la dueña del velorio antes de entonar este arrullo que se presenta a continuación:

Glosa (verso)

Bombero
Bombero

Bajones (coro)

Bomberito quiero

Glosa (verso)

Yo quiero bombero
Compañero cununero

Bajones (coro)

Bomberito quiero

Glosa (verso)

Bombero quiero y los cununeros

Bajones (coro)

Bomberito quiero

El siguiente verso de arrullo:

Glosa (verso)

María tírate al agua,

Tírate al mar

Bajones (coro)

Cómo me tiro

Si no sé nadar.

En este arrullo se presenta una forma de decir que María es llevada por el agua del mar en las balsadas, a pesar que la conmemoración es en pie de tierra por las condiciones del lugar.

Enseguida vienen versos de Juga o Fuga

Glosa (verso)

Suban a Carmela del prado

Suban a Carmela del prado

Bajones (coro)

Que se va a mojar,

Que se va a mojar

Glosa (verso)

Porque si se moja Camela

Bajones (coro)

Carmela se va,

Carmela se va,

Carmela se va,

Carmela se va,

Aquí se intercalan la primera voz las cantoras Segunda y su hermana Graciela, para extender los cantos mediante repetición o “camuflado” de versos. En este canto predomina el sonido de la marimba, con un largo

solo y acompañamiento tenue del guasá. El canto se titula *Suban a Carmela del prado* y es una forma de advertir que la virgen Carmela se puede ir si algo no le gusta, por ejemplo si se moja; por tanto, es un pedido, un llamado a que todo se haga con cuidado para lograr el objetivo del arrullo. Una cantora dice que Carmela “no se mojó carajo”, lo que quiere decir que salió bien todo, no se cayó la tonada. Este canto recopila estrofas de otros arrullos bunde como *Abuela santana* creando una juga que es un ritmo más rápido que el bunde. La letra de este bunde agregado es un romance antiguo de la tradición española.

El siguiente arrullo inicia con un verso de una de las fiesteras, como una forma de vivificar su relación íntima y personal con la virgen coreando estos versos:

Préstame tu peine
María ieh!,
Para yo peinarme
María ieh!

Y continúan con el arrullo:

Glosa (verso)

María, María

Bajones (coro)

María ieh!

Glosa (verso)

María del Carmen

Bajones (coro)

María ieh!

Glosa (verso)

María del Carmen

Bajones (coro)

María ieh!

Glosa (verso)

Préstame tu peine

Bajones (coro)

María ieh!

Glosa (verso)

Para yo peinarme

Bajones (coro)

María ieh!

María ieh!,

¡Eh! María ieh!

¡Eh! María ieh!,

En este arrullo se mantiene la lógica de la intervención con variantes de juego de voces donde se desafían entre ellas con la mirada, bailando hacia al frente y a los lados; en algunos apartes se tocan los hombros para que entre otra cantora, que esta distraída. En la parte del arrullo que dice: “préstame tu peine”, con las manos una cantora hace el ademán de peinar; y, mientras una canta otra le da de beber.

Después de cantar hay un incidente, una cantora dice que deben ponerse de acuerdo acerca de quién va a tocar, porque se está dañando el arrullo con la intervención de fiesteros que tocan instrumentos sin saber hacerlo; que un bombo, como está sonando las descontrola; se comenta que dentro de los fiesteros que tocan sin saber hay familiares de la Síndica; unas cantoras le dicen a Segunda que ellos quieren aprender, y ella les dice: “por favor háganle suavcito para que no se

nos dañe el arrullo”, después de este pequeño incidente, acompañados por la marimba, empiezan a corear los participantes:

Glosa (verso)

Todo el mundo está bailando

Bajones (coro)

Kilele

Glosa (verso)

Yo también lo sé bailar

Bajones (coro)

Kilele

Glosa (verso)

Como bailan los demás

Bajones (coro)

Kilele.

Con un solo de marimba, Segunda reinicia con los versos de un antiguo romance:

Glosa (verso)

Allá arriba de aquel árbol

Hay un viejo naranjal

Un ciego lo está cuidando (bis)

Cuanto diera ciego por ver (bis)

Bajones (coro)

Ciego mío

Ciego mío (bis)

Los versos son declamados, como otra manera de variar y de descanso para cantoras, músicos y fiesteros. El contenido es una forma de agradecimiento a la Virgen del Carmen, por los milagros obtenidos por

medio de las oraciones, ya que el ciego, más adelante, recupera la vista y se da cuenta que es la virgen con el niño quien pedía las naranjas. Es también un fragmento de una salve de alabanza.

El siguiente arrullo inician diciendo “yo soy hija de María, por eso voy a poner un verso”.

Glosa (verso)

Yo soy hija de María (bis)

Y no quiero ser nombrada (bis)

No quiero pecar en tierra (bis)

Para no ser condenada (bis)

Bajones (coro)

María estaba lavando (bis)

San José estaba tendiendo (bis)

El niño estaba llorando (bis)

Después de este arrullo se ponen estos versos declamados y cantados a capela porque, como dice el canto, era la primera vez que cantaban en esa casa, recientemente adquirida por la Síndica:

Glosa (verso)

Por ser la primera vez,

Que en esta casa yo canto (bis),

Gloria al Padre, gloria al Hijo (bis),

Gloria al Espíritu Santo (bis)

Y reanudan con este canto:

Glosa (verso)

Toma, toma, toma (bis)

Que te voy a dar (bis)

Una guayabita, una guayabita (bis)

Bajones (coro)

De mi guayabal (bis)

Es una celebración festiva, en que la cantora dice a la Virgen que le va a dar algo de lo que tiene, guayabas, como ofrenda.

Bajones (coro)

Para ir a ver a María

Para ir a ver a José

Glosa (verso)

Yo no soy de aquí

Yo recién vengo llegando

Oigo repicar un bombo

Como sí están arrullando

En este arrullo inicia con el coro y el verso para mostrar al que llega, quien dice que no es de aquí, viene de otra parte, pero entiende cuando escucha replicar el bombo que van a arrullar a un santo o a una virgen, con lo que se da a entender que el bombo es el que convoca y que el que llega hace parte de la misma cultura.

Después de la media noche se declama este arrullo de salve, cantado a capela, a dos voces, por parte de Segunda y Carlos, uno de los fiesteros invitados.

Bajones (coro)

Será nuestro auxilio

Será nuestro amparo

¡Oh! virgen del Carmen,

Vuestro escapulario

(bis)

Glosa (verso)

Camina la virgen para el Valle de Belén
Para la mitad del camino pidió agua a beber el niño
De esta agua no beberá, no beberá mi bien
Porque las aguas son turbias, ríos y mares también

(bis)

Bajones (coro)

Será nuestro auxilio
Será nuestro amparo
¡Oh! virgen del Carmen,
Vuestro escapulario

(bis)

Glosa (verso)

Más arriba paso un ciego que no puede ver
Dame una naranja señor para el niño calmar la sed
Si señora ahí está el naranjo
Cójala que es menester
Coja de dos en dos
Coja de tres en tres
El ciego que da la vuelta y ahí mismo empieza a ver
De quien será esta dicha
Será la virgen pura o el glorioso san José.
El niño calmó la sed y el ciego empezó a ver
Esas son las dichas que mi Dios sabe hacer.

Después de esta salve, que es el antiguo romance de ciego nombrado arriba, se pone este verso de arrullo:

Bajones (coro)

Cuidado arrullo vaya
Mañana de mañanita
Cuidado arrullo vaya
¡Ay! Cuidado arrullo
Vaya a faltar
Canten cantoras
Canten las demás (bis)
Cuidado arrullo vaya,
Mañana de mañanita
Cuidado arrullo vaya
¡Ay! Cuidado arrullo
Vaya a faltar

Glosa (verso)

Ahora si me va gustando, cuidado arrullo vaya a faltar
Tu modelo de cantar, cuidado arrullo vaya a faltar
Tu palabra con la mía, cuidado arrullo vaya a faltar
Todas salen al compás, cuidado arrullo vaya a faltar (bis)

En este canto se manifiesta que se debe tener un repertorio para toda la noche porque los arrullos no pueden faltar, pues son los que convocan y mantienen cohesión social durante la noche, junto con los instrumentos. Resalta, además, la importancia del canto como ofrenda para la virgen.

A continuación ponen los siguientes versos:

Glosa (verso)

Desde lejos tierras vendo
Vendiendo coco en motor

Bajones (coro)

En Tumaco cogí carro

A Cali llegué en avión (bis)

Llegué en avión (bis)

Glosa (verso)

A mí no me busquen bulla

A mi búsqúenme la paz

En una cuarta de tierra

Yo me debo de parar

Bajones (coro)

En Tumaco cogí carro

A Cali llegue en avión (bis)

Llegue en avión (bis)

Glosa (verso)

En la noche con la luna

Y la mañana con el sol

Cogeremos pajarito para la iglesia mayor

Bajones (coro)

En Tumaco cogí carro

A Cali llegué en avión (bis)

Llegué en avión (bis)

El canto hace alusión al lugar del que vienen y al que llegan, de tal forma que ni cuenta se dio porque se le pasó muy rápido el trayecto.

Estos los versos del siguiente arrullo:

Glosa (verso)

Aseguren los motores

Que Carmela se está yendo (bis)

Bajones (coro)

La pasada es muy honda

Honda, honda (bis)

Este canto es entonado para avisar que se está acabando el ritual de conmemoración a Carmela y que ella ya se está yendo de la ceremonia.

En términos generales, diría que los demás cantos entonados en la conmemoración festiva, en su contenido mencionan lo que ocurre en la comunidad de hablantes, en su vida cotidiana, mitos y vivencias; estos acontecimientos son reemplazados por los nombres de vírgenes y santos a los cuales se les otorgan estas vivencias, también resaltan las propiedades y beneficios de las plantas medicinales.

La Figura 4 muestra la tercera secuencia, a la que he denominado “*Conmemoración*”, conformada por cantos de arrullo entonados en el altar.

Figura 4. Secuencia 3: Conmemoración “cantos de arrullo”

Participantes	Interacción Verbal	Interacción Para verbal
Cantoras (voces)	Versos de arrullos	Contongueo del cuerpo con el instrumento guasa, la postura es de pie mirando hacia el altar
Glosadora	Coros-responsorios	
Músicos		
Bombo golpeador	Acoplamiento de oído del sonido del bombo con la voz de la glosadora que son los que le dan la apertura al canto y los cununos acompaña con el golpe del sonido de las manos	Movimiento de la cabeza de arriba hacia abajo del bombero una forma de llevar el ritmo, su postura es de pie.
Cununeros		El movimiento de los cununeros la postura es sentada y levanta una y a veces las dos manos para hacer un replique rápido con un gesto como si estuviera haciendo fuerza
Fiesteros (Voces)	Coros Responsorios	Movimiento del cuerpo de las cantoras al son de las maracas o sonajas

2.2.3 La despedida. Es la finalización del evento. Ocurre al día siguiente, a las seis de la mañana, con la aurora. Un músico y una cantora se arrodillan frente al altar, dejándole su petición, toman cada uno una veladora, la Síndica les entrega la virgen y entre los dos la sostienen. Ese acto denota la sucesión de la sindicatura para el año venidero; luego se levantan con ella, la acarician y luego la pasan de mano en mano para que cantoras, fiesteros y músicos del velorio le expresen por última vez su sentimiento de devoción.

Las fotografías 13 y 14 muestran el momento de la despedida, en la aurora del día siguiente, en que se entrega la sucesión de la sindicatura.



Fotografía 13. Músico y cantora sostienen la virgen, luego de recibirla en la aurora.



Fotografía 14. 18 de julio de 2015, en el barrio El Paraíso, oriente de Cali.
Plano general de la entrega de la virgen, en la aurora.

Nuevamente, en el antejardín de la casa, la Síndica con la virgen en sus manos, dice: “Carmela se va para regresar el otro año y hay que seguirla arrullando”. Con el cuadro de la imagen y el busto de la virgen en sus manos, estos son *zarandeados*; el primero en el cuerpo de una cantora y el segundo en el cuerpo de la Síndica; continúan diciendo “hay que bailar a Carmela porque la estamos despidiendo,” luego la Síndica pronuncia unas últimas palabras a Carmela: “me despido con amor puro y verdadero, adiós Carmela, hasta el año venidero”; acto seguido, le

comunica a los fiesteros el compromiso económico y su presencia el próximo año en el velorio, que mientras ella este viva seguirá el velorio de arrullo a Carmela.

Finalmente, se cantan estos tres arrullos para dar por terminado el velorio; son una juga y dos cantos de arrullo:

Este es el canto de juga o fuga

Bajones (coro)

De Carmela me despido
Con corazón puro y verdadero
Adiós Carmela,
Hasta el año venidero

Glosa (verso)

Yo soy hija de Carmela
No quiero ser nombrada
No quiero pecar en la tierra
Para no ser condenada

Bajones (coro)

Cuando cantan las Castillo
Pega un quejido la tierra
Cuarta, cuarta,
Pongo la rodilla en tierra

Bajones (coro)

Adiós Carmela,
Hasta el año venidero

El que sigue es un canto de arrullo:

Glosa (verso)

Este altar está vestido
Está vestido de papel
Cuatro colores tenía él
Cuatro colores tenía él

Bajones (coro)

Qué bonito esta tu altar
Carmela, ¿Quién te lo hizo?

Glosa (verso)

Cuatro colores tenía él
Cuatro colores tenía él

Bajones (coro)

Que por dentro esta la gloria
Y por fuera el paraíso

Glosa (verso)

Esta noche vamos a ver
Quién se lleva la bandera
Cuatro colores tenía él
Cuatro colores tenía él
Si serán los dueños de casa
Cuatro colores tenía el
Cuatro colores tenía él

Cuando se termina este arrullo, los participantes se dispersan dando paso a las actividades lúdicas y a recorrer el lugar, mientras nos preparamos para regresar a la ciudad.

Ya dispuestos en nuestros asientos en el bus que nos llevaría de regreso, a una de las cantoras – Segunda Arboleda–, se le olvidó cantar

un arrullo, entonces bajamos del bus y muchos de los participantes fiesteros le dijeron que lo dejara para el próximo año, ella insistió: “*no sabemos si estemos*”, ante su petición decidimos hacerlo; ella dice que cantemos tres versos y nada más y hay que ayudar a responder, hay que abrir la boca, para cantar este arrullo, que dice búscala aquí, búscala allá:

Glosa (verso)

Yo buscaba a Carmela
Que busque el que quiere a Carmela
Busque como yo busqué,

Bajones (coro)

¡Ay! Búscala aquí,
¡Ay! búscala allá (bis).

Glosa (verso)

Cuando cantan las Castillo
Pega un quejido la tierra
Cuarta, cuarta,
Pongo mi rodilla en tierra,
Ay! búscala allá (bis).
La que va a cantar conmigo
Que se arrime a mi cuaderno,
Porque mi cuaderno tiene
Muchos arrullos modernos.

Bajones (coro)

¡Ay! Búscala aquí,
¡Ay! Búscala allá (bis)

Este arrullo es una invitación de la familia Arboleda Castillo para que, por medio del canto, busquen como ellas buscaron a Carmela, que cuando cantan en sus voces hay tanta tenacidad y fuerza que se compara con un movimiento de la tierra. La letra de los textos está en el cuaderno-memoria y han sido actualizados por ellas; otros los compartió María Estanislada, primera voz; el rol de ellas fue apoyar a la dueña del velorio –la prima Carmen–, mientras la música fue de cuenta del sobrino bombero y de otros músicos conocidos.

En el evento me sentí un poco extraña con todo lo que acontecía, era participante fiesterera de una fuerza espiritual que te toca, te entrelaza, que te hace ser parte de él solo por estar compartiendo con los que cantan, por lo que se termina cantando, con voz tímida, pero en un estar ahí en el que están presentes los parientes y vecinos de esta comunidad de habla en un ritual que se recrea y vivifica cada año para compartir su devoción a Carmela.

Para finalizar, la Figura 5 presenta la síntesis de la secuencia 4: “La despedida”.

Figura 5. Secuencia 4: La despedida

Participantes	Interacción Verbal	Interacción Para verbal
Cantoras (voces) Glosadora Bajoneras	Versos de arrullos Coros-responsorios	Contongueo del cuerpo con el guasá, la postura es de pie mirando hacia el altar
Músicos Bombo golpeador Cununeros	Acoplamiento de oído del sonido del bombo con la voz de la glosadora. Son los que dan apertura al canto con los cununos y se acompañan con el golpe de las palmas de las manos	Movimiento de la cabeza de arriba hacia abajo del bombero para llevar el ritmo, su postura es de pie. El movimiento de cabeza de los cununeros hacia los lados, su postura es sentada
Fiesteros (Voces)	Coros-responsorios	Movimiento del cuerpo al son de las maracas o sonajas

Dueto 3. CANTOS DE AGUA Y SELVA

Las mitopoéticas son prosas de metáforas

*No escritas sobre aquellos que deambulan por las orillas de las aguas del
Pacífico.*

Alfredo Vanín

Cantos de agua y selva se propone un reconocimiento al papel de la oralidad en la región del Pacífico sur, en Colombia, en la medida que intentamos hacer visibles los saberes, voces y susurros de cantoras y músicos que luchan por preservar su legado cultural ancestral. En esta oralidad están presentes eventos de habla de la comunidad de hablantes, que ponen en escena cantos convocados y presentaciones de los mismos, para dar cuenta de cómo migra el canto, reconfigurando territorialidades en diversos lugares de enunciación donde se exilia, en la ciudad de Cali.

Desde sus formas de ser, se trata del acervo cultural de la comunidad, de cantos que se producen en las aguas del interior de las selvas del Pacífico sur, formas de ser representadas en la narrativa del texto sonoro ritual que presentan participantes y acompañantes en su escenificación.

El contenido de los cantos presenta paisajes entre aguas, esteros, manglares y montes o selva, otra manera distinta de vivir la espiritualidad en la relación de los mundos de lo humano y lo no humano en el territorio, cuyos contextos son definidos por experiencias comunes que son el producto histórico de la trata, esclavización, colonización y modernización; es también la lucha por el derecho a la memoria y la negación al olvido.

Este capítulo, Cantos de agua y selva, se refiere a la Situación de habla, entendida como el conjunto de Eventos de habla en el contexto de las tonadas de versos de arrullos y coros responsorios, que conforman los estribillos en este género discursivo de carácter expresivo, cuya finalidad es la conmemoración ceremonial del arrullo a Carmela (Virgen del Carmen). Algunos enunciados de determinados eventos de habla que se extraen de la Situación de habla, fueron objeto de un análisis de semántica pragmática, con el fin de identificar y describir significados e intencionalidades que permiten determinar rasgos identitarios que emergen del arrullo a Carmela. Dicho de otro modo, se explora la comunidad de habla desde sus realizaciones lingüísticas en los cantos, tomando el arrullo como un texto, de carácter expresivo, susceptible de ser analizado desde la semántica pragmática para describir este evento de comunicación (el Arrullo a Carmela), en términos de los fines y necesidades subjetivas de la comunidad que lo produce. De este modo, la finalidad última del arrullo, la conmemoración ceremonial, es examinada desde la competencia comunicativa de los hablantes que comparten el ritual.

3.1 EL HABLA CANTADA: COMPETENCIA COMUNICATIVA

3.1.1 Etnografía del habla. Al mirar estas hablas cantadas, mediante la aproximación a los cantos que interpreta la comunidad en el arrullo a la Virgen del Carmen, se quiere saber qué es lo que comunican los cantos y, de esta forma, apreciar qué es lo que hace que este evento de comunicación, que se realiza año tras año, constituya un rasgo

identitario en esta comunidad que ha tenido que desplazarse y que conmemora el arrullo en la ciudad, lejos de su lugar de origen.

Es, de alguna forma, una aproximación sociolingüística orientada por la etnografía del habla, en la dirección que señala Duranti (1990),

...en cuanto al *contenido* de la interacción verbal cotidiana, la etnografía del habla se interesa por la relación establecida entre el uso lingüístico y los sistemas locales de conocimiento y conducta social. Más específicamente, la Etnografía del habla estudia qué es lo que se logra por medio del habla y cómo esta se relaciona con –y se conforma sobre– determinados aspectos de la organización social y de las asunciones, valores y creencias que los hablantes tienen acerca del mundo (p.253).

La etnomusicología no ha sido tomada como opción, aunque tampoco será ignorado el factor sonoro de los cantos; la razón para optar por este camino radica en el interés específico que se tiene con respecto a los cantos, como factor identitario, que está puesto en motivaciones e intencionalidades de los hablantes, de acuerdo a la teoría de los actos de habla, pues unas y otras hacen parte de las representaciones que entrañan los cantos y son determinantes en la comunidad de habla que los canta. De este modo, se profundiza en la interacción comunicativa que entraña el arrullo a Carmela, a partir de elementos de significación que se exploran y se describen desde la mirada del análisis del discurso.

El análisis del discurso adopta la perspectiva de la semántica pragmática, merced a los fines que entraña la teoría de los Actos de habla. Esta teoría está fundada en estudios y teorías de análisis del discurso, que desembocaron en la semántica pragmática, luego del auge del estructuralismo y la Gramática generativa en los estudios del

lenguaje, a través de un camino que se puede mirar con detalle en el rastreo que hiciera Yus Ramos (2003), sobre los principios de la relevancia y la cooperación en la comunicación humana.

Al excluir la parte rítmica y melódica del canto, en alguna medida, se acoge la opinión de que estas hablas cantadas, como parte del repertorio de la Música del Pacífico, a nivel formal acarrearán la herencia del romance, género de la poesía española que, al igual que pasó en Nuestra América, estas comunidades apropiaron y perdura en los cantos porque constituye una ayuda para la memorización (Tobón, 2012: 11). Es parte de la técnica de los cantos, como literatura y medio de expresión popular. Para comprender esto, basta pensar en que el romance, que data del siglo IX en España, cumplía en su origen la función de noticiero³⁵. Dicha función implicaba que sus intérpretes originales tenían que usar esta herramienta mnemotécnica para recordar lo que querían contar. Igual ocurre con el canto del arrullo, en el que una buena razón para que el hablante adopte tal o cual estilo o forma de expresión radica en el hecho de que se le facilita para recordar. Lo cierto es que la métrica del romance fue acogida en muchos territorios de América, con lo cual diversos ritmos o tonadas que hoy conforman el acervo popular, en sus inicios fueron romances españoles. Esta forma ha perdurado porque la versificación del romance, se ha dicho, es lo más característico y propio del idioma español.

Se deja de lado la parte musical de los cantos, también, para optar por la semántica de los contenidos de las letras. Desde luego, lo ideal serían los estudios interdisciplinarios, como se puede entrever en las preguntas que plantea Tobón (2012):

³⁵ Menéndez, R. La denominación era tal cual, *romance noticiero*.

¿No encierra tanto conocimiento cada palabra como cada nota musical? ¿No son los esquemas melódico-rítmicos resultado también de procesos históricos que cuentan la evolución y la apropiación de rasgos característicos de la estética de un pueblo? ¿No es la música misma posibilidad de comunicación? (p. 11)

3.1.2 El arrullo a Carmela y el análisis del discurso. Para analizar el arrullo a Carmela, en cuanto práctica identitaria, se toma la vía del análisis del discurso para buscar una aproximación al hecho antropológico a partir del lenguaje de la comunidad implicada. Sobre todo, del lenguaje vivo, tal como lo propuso Del Hymes al proponer su método de análisis *Speaking*, de algún modo fruto del agotamiento de la lingüística en su intento de explicar algo tan complejo e inasible como el lenguaje en acción.

Ahora bien, la idea de mirar los cantos a través de los actos de habla, radica en la importancia que ha cobrado en el análisis de la interacción comunicativa el factor intencional de los hablantes. El propio Searle expuso una teoría de la intencionalidad, tema al que se han sumado otras disciplinas. Como anota Belichón (*et al.* 1992: 83), citado por Yus Ramos (2003):

...tradicionalmente, y desde varios campos del saber (psicología, filosofía...), se ha atribuido a la intención un papel esencial en la explicación de la conducta comunicativa humana. El lenguaje, desde estas perspectivas, "podría ser interpretado como un instrumento de representación de la realidad y de comunicación interpersonal que remite a una realidad distinta a la suya propia y cuya descripción se apoya en la utilización de atribuciones psicológicas o predicados mentales relativos a las ideas, las

creencias, los deseos o las expectativas de los sujetos que producen o comprenden los mensajes lingüísticos. (p.172)

Yus Ramos se dio a la tarea de revisar las teorías de Grice (Principio de cooperación) y de Sperber y Wilson (Teoría de la relevancia), que es el camino en que desembocan los fines de la teoría de la intencionalidad en la comunicación. En este trabajo se fija la atención en la propuesta de Searle porque brinda una tipología que permite aproximarse en la misma dirección pragmática de tales teorías.

Dice Yus Ramos (2003), que “el principio de relevancia proporciona la herramienta necesaria para reconocer, en primera instancia, la intención subyacente en un enunciado tan pronto como éste es pronunciado” (p.197). En su modelo interpretativo, Sperber y Wilson también otorgan una gran importancia a la deducción, entendida sobre todo como el resultado de unir una nueva información $\{P\}$ a la información antigua $\{C\}$ ya almacenada en la mente del individuo. Sperber y Wilson denominan *contextualización* a esta operación cognitiva. En razón a esto se retoma a van Dijk en la relación texto / contexto. Searle, por su lado llegará a acuñar una idea acerca de la existencia de un elemento que llama *background*, en un intento por condensar en un concepto todo el entramado que subyace al instante del intercambio, en la interacción. Es decir, una tarea marcada por la semiosis infinita de Peirce, al decir de Vanderveken.³⁶ Este autor, justo en el momento en que Searle está dudando de su teoría de los actos de habla, se la toma en serio y se propone completarla, incorporando otras categorías, con la idea de

³⁶ Vanderveken anota que “According to both Wittgenstein and Searle, it is impossible to make an exhaustive theoretical description of the structure of a conversational background. Such attempts of description could never stop and would lead us to a regression ad infinitum”. S.F. p.3 Recuperado el 28 de abril de 2016, de <http://www.pragmatics.gr.jp/lecture/lecture05p.pdf>

formular una lógica de los actos ilocutivos. Para él, los hallazgos de Searle, del background y de la intencionalidad conforman la base ineludible de una teoría que ve lejos de ser fallida.

La exploración de Vanderveken (SF), contempla un objetivo expresivo en los actos ilocutivos, concepto que ratifica los fines de este trabajo, cuando acota:

...expressive discourses serve to express the mental states and attitudes of their participants with regard to objects and facts of the world. Such, for example, are the discourses which pay homage to someone, religious masses and other church ceremonies where the faithful speak to God or the expression of crowd hostility where a booing mob harasses the object of their dislike. The main illocutionary acts of such discourses are expressive. Thus, in order to render homage to someone, one must compliment, laud and sometimes acclaim that person in expressing positive and favourable mental states such as joy, approval, respect for and sometimes-even pride in his accomplishments. (pp. 12-13)

Searle, por su parte, mantiene sus dudas, lo que lo ha llevado a volver su mirada sobre las teorías cognitivas y sobre el problema de la mente. Pero su teoría hace camino y él mismo la considera indispensable para las ciencias humanas, al punto que propuso una teoría sociológica que parte de estos hallazgos (Searle, 1997).

Intentar este camino suscita una gran cantidad de interrogantes que hacen pensar en las pesquisas que ha hecho recientemente el antropólogo Steven Mithen, que se aventura a preguntarse qué fue primero, si la música o el lenguaje articulado (Mithen; 2007). Lo que lleva a la necesidad de abordar los cantos desde diversos puntos de

vista. El recuento y la aproximación que se hacen en esta oportunidad, de las relaciones entre lenguaje y música, pueden dar lugar a algunas de las respuestas a esas preguntas que surgirán, seguramente, después de recorrer este camino.

En términos generales, se examinaron y describieron elementos de la interacción comunicativa que hacen parte del arrullo a Carmela, en cuanto hacen parte de la competencia comunicativa de los hablantes de la comunidad que le rinde culto y que, según la etnografía del habla, dan pie a la comprensión de factores como la cosmovisión y la cohesión social (Duranti, 1990). Se adoptó la mirada de los cantos desde la semántica pragmática, porque, para el fin que se persigue, es esta una forma idónea de observar factores como los mencionados arriba: intenciones, motivaciones e intereses del hablante en un evento de comunicación institucionalizado, como lo es esta conmemoración.

Tener esta mirada significa tratar de comprender significados y sentidos que la comunidad de habla ha puesto en los cantos y la manera como dichos significados y sentidos operan en el arrullo a la Virgen del Carmen, que es lo que finalmente forja un elemento de arraigo del hablante hacia su comunidad de origen. En otras palabras, se miran relaciones entre lenguaje e identidad cultural, mirada que incluye elementos para-verbales que hacen parte de la vivencia del arrullo, teniendo en cuenta que estos operan de manera simultánea con los elementos verbales y que, al igual que estos, hacen parte de la competencia comunicativa que los integrantes de una comunidad de habla han desarrollado en la interacción comunicativa cotidiana con coterráneos y vecinos.

3.1.3 El método SPEAKING de Dell Hymes. Lo que se hará será seguir el método *SPEAKING*, de Dell Hymes (1972), con el objeto de fijar la atención en elementos de análisis lingüístico que se quieren destacar para mirar los cantos.

De acuerdo a las categorías definidas por Hymes, se harán las consideraciones respectivas de cada categoría desde el punto de vista lingüístico. Y en el caso de la Secuencia de actos (Act sequence), los aspectos 9 y 10 del método, referidos a forma y contenido del mensaje, se apela a la teoría de los Actos de habla de John Searle (1994). Por tanto, se tomarán en cuenta el tipo de acto ilocutivo de que se trata, o se verá el accionar de actos de la referencia y de la predicación, según los contenidos proposicionales implícitos en los actos de habla observados. Al proceder de esta manera, como se verá, salen a flote evidencias e hipótesis sobre significados y sentidos que hay en los cantos y que conducen hacia el objetivo de ver la función que cumplen estos en el arrullo y, a la vez, en la formación de identidad en la comunidad de habla en que surgieron. Los actos de habla revelan a sus usuarios, en el sentido que indica la hipótesis de Searle (1994), que “hablar un lenguaje es tomar parte en una forma de conducta (altamente compleja) gobernada por reglas” (p. 22).

Para complementar, los cantos se miran en su totalidad como un evento narrativo, como discurso elaborado con motivo del arrullo a la virgen del Carmen. Esta es una de las líneas que surgió del análisis del discurso. De acuerdo con las ideas de Van Dijk (1980), el corpus de los cantos se puede mirar como un texto que acontece en un contexto determinado. Se verá en qué medida el corpus lingüístico de la Situación de habla, es decir, el texto, se puede considerar un macro-acto de habla y qué

elementos referidos al nivel de coherencia de ese texto permiten apreciar otros factores expresivos del discurso que la comunidad ha elaborado en el arrullo. También se mostrará que, a partir de la existencia de tres momentos definidos en el arrullo, la procesión, conmemoración y la despedida, que otros macro-actos de habla determinan el fin de cada uno de estos momentos.

El contexto es el elemento en que se intersectan las intenciones de Searle, Van Dijk y Dell Hymes. Como tal, ha sido objeto de numerosos intentos de formalización por parte de la Lingüística. En la pragmática es amplio el cuerpo de análisis y teorías sobre el papel del contexto. La teoría de la relevancia, de Sperber y Wilson (1994), una de las más consistentes, difundidas y aplicadas, aporta su mirada en tal sentido. Yus Ramos (2003), acota que

...esta idea de la relevancia como combinación de efectos contextuales y de esfuerzo de procesamiento va acompañada de una reformulación importante de la noción de contexto. Sperber y Wilson rechazan la idea, asumida en muchas investigaciones pragmáticas, de que el contexto es único para el participante en una conversación y que, en cierto modo, se *da de* antemano al participante cuando comienza una interpretación, sobre todo en cuanto a la información aportada por enunciados anteriores de la misma conversación.(pp. 211-212)

Volviendo a Hymes, él fue ajustando progresivamente su modelo, en la medida en que se divulgó y fue estudiado y criticado. Con el tiempo, dice el autor que "los materiales etnográficos investigados hasta el momento indican que se deben distinguir algunas veces unos dieciséis o

diecisiete componentes. No se ha encontrado regla alguna que requiera la especificación simultánea de todos ellos. Siempre existen redundancias” (Hymes, 2002)

Esta será la línea que se seguirá y, en consecuencia, se hace énfasis en aspectos convenientes al propósito de describir y analizar los cantos. No se dan mayores detalles de todos y cada uno de los componentes, en aras de la claridad y brevedad de la exposición. El modelo se presenta en la Tabla 1. Los componentes del 1 al 6 han sido objeto de los capítulos previos. Allí también se hizo referencia a los fines (7 y 8), que de esta manera se intersectan con el presente capítulo, en el que, por tratarse de una aproximación sociolingüística, se abarcan el resto de aspectos con un énfasis claro, que centra la mirada en la forma y contenido del mensaje, en la manera en que se ejecuta el acto de habla, en las formas del habla y de la interacción, así como en normas de interpretación. El aspecto final, el género, deviene en el enfoque general del capítulo y del texto en su conjunto.

Tabla 1. Esquema del Modelo *Speaking* de Dell Hymes

Sigla	Componente	Componentes divididos
Situation	Situación o escenario	1a) tiempo y 1b) lugar
		2) Escenario psicológico
Participants	Participantes	3) hablante o emisor
		4) destinador
		5) oyente o receptor o audiencia
		6) destinatario
Ends	Fines o propósitos	7) fines como resultados
		8) fines como metas
Act sequence	Secuencia de actos	9) forma del mensaje
		10) contenido del mensaje
Key	Clave o tono	11) manera en que se ejecuta el acto de habla
Instrumentalities	Instrumentos o medios	12) canal
		13) formas de habla
Norms	Normas	14) formas de interacción
		15) normas de interpretación
Genre	Género	16) género

A continuación, entonces, se nombran los componentes de la competencia comunicativa de los hablantes de la comunidad de habla, según el esquema de la Tabla 1 y como se anotó, se acata su comentario acerca de que no es estrictamente necesario abordar de manera exhaustiva todos y cada uno de los componentes, toda vez que, como él anota, no es una regla establecida hacerlo.

Situation. La Situación, o escenario en que tiene lugar el evento de comunicación.

Se refiere al tiempo y lugar que describen la ocurrencia del evento, así:

1a) **tiempo**. La situación de habla de los cantos de conmemoración a la virgen del Carmen, que es objeto de análisis acá, ocurre en un mismo tiempo y lugar para los interlocutores que intervienen. Es, además, un tiempo preciso y pactado, en cuanto al día y la hora que dichos interlocutores han escogido para el encuentro.

Es la conmemoración de la fiesta de la Virgen del Carmen, que en el calendario tiene fecha establecida: 16 de julio. Puede cambiar el día, teniendo en cuenta que generalmente se hace en viernes, sábado o domingo para evitar días laborables.

La situación tiene las connotaciones de una conmemoración religiosa; constituye una especie de puesta en escena, para decirlo en términos cinematográficos o teatrales. Es una situación de carácter oral, por tradición, bajo un acuerdo general entre participantes, pues se trata de un ritual que se celebra año tras año.

Hay unos tiempos previos, de preparación, que pueden incidir en el resultado final, de acuerdo con razones emocionales a que pueda dar lugar la elección del grupo de músicos y cantoras. Por tradición, determinadas personas cuentan con el aprecio de la gente por su manera de tocar o de cantar. Por tanto, es probable que si alguna de estas personas no puede asistir, la elección de su reemplazo puede afectar la percepción de algunos de los participantes el día del evento.

Otros factores, similares, que pueden incidir en la percepción son el trayecto que se decidió, las condiciones de la imagen de la virgen, las personas que la van a cargar, las personas que se encargan de prepararla y cuidarla o los motivos que se van a exaltar el día del evento.

En términos generales, se asume que la disposición psicológica de los hablantes está determinada por la decisión de participar en el evento e ir al lugar de conmemoración con la disposición acostumbrada para agasajar a la virgen, para agradecer sus favores, para recordarla y para pedir por nuevas necesidades o situaciones. En este sentido, cantoras y músicos conocen los diferentes momentos y la forma del ritual, lo que evita que haya lugar a equivocaciones o tergiversaciones del sentido general de la situación.

Por su parte, la gente de la comunidad será considerada en este caso receptora; conocen el ritual y participan acorde con cada uno de los momentos que se suceden y con la narrativa que se acostumbra desarrollar a lo largo del ritual de conmemoración, es decir, en función de la Situación de habla.

Finalmente, para efectos de la comprensión de la Situación de habla, el desarrollo del evento puede ser subdividido en tres tiempos o momentos que se diferencian. Estos tiempos están marcados en los cantos, pues las letras, los tonos y la forma de interpretación modulan estos tres momentos, que son:

- Procesión
- Conmemoración
- Final o despedida

1b) **lugar**. Como se dijo, el lugar en que ocurre la situación es el mismo para todos los interlocutores. Los espacios pueden variar, dependiendo del sitio que se elija. En el territorio de origen hay un ritual establecido para decidir el sitio, que se circunscribe a unos pocos espacios que por costumbre se usan. En la ciudad, esto es, fuera del territorio de origen de los participantes, la conmemoración se torna itinerante y la elección

es circunstancial, el lugar es menos definido. No obstante, ese “lugar” a que hace referencia tiene la condición de ser común para los interlocutores. Más que el aspecto físico, se puede caracterizar como un espacio psicológicamente determinado como lugar de encuentro para el arrullo a Carmela.

Como tal, las motivaciones que cuentan a la hora de escogerlo se relacionan con factores como el propietario o el usuario, algún tipo de significación que se asigna al espacio, razones prácticas de conveniencias, ideológicas o simbólicas y, por supuesto, la distancia para facilitar el acceso de la mayoría. Siendo así, las características del lugar varían. En esta ocasión, la situación acontece en una casa rural, propiedad de la familia de la Síndica.

Por todo lo dicho, los cantos de conmemoración de la fiesta de la virgen del Carmen, para efectos de los análisis de actos de habla que se harán adelante, tienen espacios y tiempos claramente definidos para todos los que participan e intervienen en la situación de habla que se produce en este evento. Esto, como se verá adelante, hace que se cumpla una primera condición para la realización de actos locutivos, ilocutivos y perlocutivos.

En un sentido identitario, es claro que el lugar era determinante en el lugar de origen. En la ciudad, se supedita a tantas circunstancias que se vuelve indiferente para los participantes. Lo esencial es el ritual.

Participantes. En cuanto a los Participantes, se distinguen:

3) el hablante o emisor. En esta situación hablante o emisor, destinador, oyente o receptor y destinatario pueden ser considerados uno solo, no se distinguen en términos de roles. De hecho, proceden de la misma

cultura y son integrantes de una misma comunidad de hablantes, como usuarios de la misma variante geolectal.

Sin embargo, para efectos del análisis, se distingue con el carácter de hablantes o emisores al grupo de cantoras y músicos que conducen la conmemoración de la Virgen del Carmen. Unas y otros provienen de la comunidad que celebra el arrullo a Carmela. Por tal razón, se presume que hay afinidad en los sentimientos y la disposición psicológica que demanda el evento. Es lo que explica el hecho de que se sigan reuniendo, año tras año, y que se sigan sintiendo convocados a conmemorar el arrullo con convicción y la esperanza de hallar lo que siempre han encontrado en este ritual, en términos de representaciones.

En términos de la tradición religiosa de conmemoración de la fiesta de la virgen del Carmen, se puede distinguir la presencia de un hablante que no está presente, encarnado en las creencias que dan soporte al evento. En otros términos, subyace un mensaje que transmiten las cantoras, agenciado por efectos de la tradición oral que hace que se mantenga. Se manifiesta en la forma de las oraciones propias de las celebraciones católicas, como el padre nuestro y cuya autoría se diluye en el tiempo.

El sentido general de conmemoración, de agradecimiento y de veneración que rodea la Situación de habla que nos ocupa, es el mensaje agenciado por ese hablante no presente y que podemos asimilar a la apropiación inculturada de cantos de la tradición católica.

4) **el destinador.** Este papel es el de las cantoras, en primer término, teniendo en cuenta que se trata básicamente de un evento de carácter oral, en el que ellas manejan los hilos del ritual, mantienen la continuidad de la situación, modulan la intensidad de cada momento,

llaman la atención del auditorio – oyente, acogen ideas de la comunidad para transmitir las o para elaborar situaciones y finalmente, constituyen una voz autorizada para jugar el papel que juegan en la conmemoración.

Pero las cantoras son además, en sí mismas, una tradición de la comunidad. Las cantoras de hoy se preocupan porque la tradición se mantenga y buscan a quien transmitir su saber y su técnica. Dentro de la comunidad, gozan de un reconocimiento especial y son identificadas con un hacer que tiene trascendencia.

Por estas razones, cuando cantan, su voz goza del prestigio y la importancia para garantizar efectos performativos en los oyentes, incluida Carmela.

Hacen parte de esta categoría las bajoneras, el bombero, las glosadoras, el marimbero, los músicos, en general que con sus instrumentos o voces completan el grupo que acompaña a las cantoras y los fiesteros.

5) oyente o receptor o audiencia. Se identifica con esta categoría al grupo de personas que asiste a la conmemoración, en su mayoría personas que provienen de Barbacoas, Nariño y que son devotas de la virgen del Carmen o que, sencillamente, participan como integrantes de una comunidad, por razones de cercanía o familiaridad con personas que se van a encontrar allí.

La razón principal no deja de ser el culto a la virgen del Carmen. Sin embargo, si en la comunidad de Barbacoas el evento era motivo de encuentro, ahora con mayor razón, fuera del territorio y distanciados de sus paisanos por razones de la dinámica cultural de la ciudad.

6) destinatario. El destinatario es finalmente una abstracción para precisar, entre los oyentes del discurso, el usuario para el cual este es

pertinente. En el arrullo a Carmela, es, en estricto, el creyente, el devoto, que por serlo tiene una disposición favorable a participar en un ritual que conoce de manera entrañable. Por eso se vincula con su baile, con su canto o con su presencia. Por lo general, con los tres. Comparte la creencia que origina la situación de habla, de modo que en cada momento sabe cómo actuar, qué decir y qué esperar. Para el destinatario, los mensajes que portan los actos de habla son claros y directos.

El destinatario es, finalmente, quien espera del evento el suceso que busca, según lo que representa para él agradecer y venerar a la virgen. Actúa en función de eso, para que todo salga bien y se realice exitosamente el festejo. Aun bebiendo en exceso, justifica su presencia y participación con motivos religiosos, a los que asigna un alto valor, igual que los otros destinatarios.

3.2 COMUNIDAD DE HABLANTES

3.2.1 Las realizaciones lingüísticas de la comunidad. A propósito del destinatario, En los capítulos previos se han dicho suficientes cosas para pensar que el lector se puede formar una idea de la comunidad de hablantes que le da origen al arrullo a Carmela. Para ampliar esta caracterización, se hará una descripción de la comunidad a partir de sus realizaciones lingüísticas. Al igual que la cultura material, la cultura inmaterial permite conocer a los habitantes de un territorio. Así, a la par que la comunidad cultiva su alimento y desarrolla tareas de supervivencia y adaptación, como hablantes acopian una identidad que se revela al estudiar rasgos que identifican sus realizaciones de la

variante sociolectal del idioma en la zona. Para ello, se apela a lo ya realizado, pues el país tiene un Atlas lingüístico que se construyó a lo largo del siglo XX. Mirar esto ayuda a identificar la impronta sonora de los hablantes que le cantan a Carmela. No es una aproximación detallada pero las características que se reseñan, del habla de esta comunidad, resaltan su singularidad como grupo, como comunidad de hablantes. En tal sentido, dan trazos de la identidad cultural en un territorio.

De esta comunidad, muchas cosas se han dicho a nivel de sus realizaciones del español, quizá porque Barbacoas fue uno de los lugares escogidos para recoger el corpus del habla de esta región suroccidental, con miras a la descripción del español de Colombia que recoge el Atlas Lingüístico y Etnográfico de Colombia (ALEC). La elección de los lugares obedeció, en su momento, a factores que claramente apuntaban hacia la existencia de rasgos diferenciadores.

Sin pretender una descripción exhaustiva o determinante, se enuncian algunos rasgos del habla de esta comunidad que conforman lo que hoy se denomina una descripción geolectal; valga decirlo, poco o nada se han estudiado las relaciones entre cantos y factores dialectales y un camino que está por abrirse quizás sea el de posibles determinaciones que puedan existir entre el canto y las hablas locales.

Esto en un contexto que indica que el habla de Barbacoas, lugar de origen de los cantos que nos ocupan, hace parte de una gran subregión de habla, la de las Costas y llanos orientales, según la clasificación dialectal del ALEC, en el Mapa 1. Esto dice que el habla de esta comunidad se distingue de hablas de toda la región de montaña del

resto del país, pero con diferencias locales muy sutiles. Un motivo más para sostener la denominación de hablas cantadas.

Lo primero a tener en cuenta es que, a pesar de que el departamento de Nariño hace parte de la misma región lingüística (ver Mapa 1³⁷), según la clasificación que hace el ALEC, es innegable que, a medida que se conforma una cultura de la costa Pacífica, se percibe en sus habitantes la distinción con respecto a la zona Andina, que es uno de sus referentes territoriales cercanos. Del habla de la zona de Barbacoas se han hecho afirmaciones como las que a continuación se citan con sus respectivas fuentes. Para empezar, las que recoge Flórez (1963: 268-356)³⁸:

Que es extremada la relajación de las vocales, tónicas y átonas, en cualquier posición de la palabra y entre palabras. (Algunos ejemplos de la región: *Pot^osí, váy^ase, cinc^o centav^os, ps 'pues', pre^{su}puest^o*)

Que se oye con frecuencia *rr* asibilada, y en casos extremos, ensordecida: *rico, perro, carro*.

Que dentro del conjunto del español colombiano, las hablas de la sierra de Nariño, junto con las hablas costeñas -sobre todo del Caribe-, tienen fisonomía bien definida y por la fonética, se diferencian bastante de la realización estándar del español de Colombia”.

Que Vos (tú), se emplea como singular y es tratamiento de mucha confianza; se usa con formas verbales en *-ás, -és, -ís*, y confundido a veces con tú (*¿por qué no hablás?, ¿qué tenés?, ¿vos qué decís?, sentate*).

Que hay cierto tratamiento del gerundio, de uso común, *vaya viendo, vea*

³⁷ Montes Giraldo, José Joaquín (1982). El español de Colombia, propuesta de clasificación dialectal. Revista *Thesaurus*, Tomo XXXVII, Número 2. Recuperado el 6 de julio de 2015, de http://www.bibliodigitalcaroycuervo.gov.co/604/1/TH_37_001_023_0.pdf

³⁸ Todas las referencias al habla se citan textualmente de los diversos autores indicados.

Que en algunos hablantes suena casi como i la e inacentuada de muchas palabras: *esi, tardis, nochi, únicamenti*.

Se dice sobre el habla de la costa sur del Pacífico, incluida Barbacoas, también por Flórez (1978: 197-246).

Que algunas personas alargan en mayor o menor grado vocales acentuadas, y las pronuncian con cierta modulación circunfleja: *yo las lleevo, tiene agua bastante*

Que en algunos lugares de esta región es notable la articulación de n final de palabra como m: *pam, piam, trem, fim, a la ordem, cajóm*.

Que se velariza frecuentemente la n final de palabra, de suerte que una expresión frecuente como ven acá, por ejemplo, suena como *venga acá*.

Que se articula la d — inicial e intervocálica — con timbre semejante al de una r fricativa: *rueño* 'dueño', *recí* 'decir', el mercado *re Mereyín*.

Que algunas personas truecan la r y la / en fin de sílaba más consonante: *celveza, juelte, maltiyo*.

Que hay un fenómeno generalizado de epéntesis y pronunciaciones como canoa: *canoba, canoda*; proa: *proba* (y el derivado *probero*), rula: *rubia* (especie de machete grande); barbacoa: *barbacoda*, creencia: *creyencia*, choclo (voz quechua): *chócolo*, grupa: *gurupa*; grupera: *gurupera*, cangrejo: *cangarejo*, viruela: *virigüela*, albricias: *albiricias*, rebrujo: *reburujo*.

Que en la costa del Pacífico la gente habla más bien despacio.

Que es un habla muy nasal (en general, el habla de los colombianos)

Que hay tonillos, dejos o acentos regionales, y hasta locales, muy marcados y que permiten reconocer el origen regional de los hablantes del costero del Pacífico.

Que en algunas personas la *d* intervocálica se trueca frecuentemente por *r* fricativa. Así, viuda: *viura*, y por el estilo usieres(sic), la *comira*, *mérico*, *muro*, *carena*, *almirón*, *almironar*, *carera* 'cadera', *rorilla* 'rodilla', etc.

Que la *s*, final de sílaba, es frecuente pronunciarla como una simple aspiración o soplo: *pejcao*, *Francijco*, la *cojta*.

Que la *s*, final de palabra, se pierde fácilmente, sobre todo cuando ésta es a la vez final de frase: *sei peso*, *el bú*, *loj cojteño hablamos distinto del bogotano*. En la pronunciación de un mismo hablante pueden darse fenómenos relacionados con *s* final: a) se conserva (*muslo*, *pescado*, *mariscos*, *arroz*, *maíz*, *raíz*); b) se aspira (*mujlo*, *pejcao*, *marijco*, *arrój*, *raíj*); c) se pierde (*mulo*, *pecao*, *marico*, *arró*, *raí*); d) se repone equivocadamente como en *el pies*, *el huevos*, *la mamas*, etc.

Que es frecuente oír pronunciar la *ch* con cierto predominio de la oclusión sobre la fricación. Particularmente en sílaba acentuada, la oclusión es tan fuerte que da la impresión de estar ante una *t* dorsopalatal seguida de una fricación muy breve.

Que la *-s* implosiva es el rasgo básico que distingue el habla de la región. Con variaciones en cuanto a lo avanzado o incipiente de su estado se produce su aspiración, pérdida total o influjo ensordecedor sobre sonidos sonoros inmediatos. La aspiración o pérdida de la *-s*, mucho menos frecuente y regular en el Pacífico que en el Atlántico, y solo al norte (Coredó) produce algún fenómeno asimilatorio (*frecco*) [...] al paso que es evidente una reacción contra la pérdida de *-s* en toda la costa pacífica, más acentuada al sur (Timbiquí), reacción manifiesta en numerosas formas con *-s* advenediza: *fangares*, *cuis*, *el pies*, *un hachas*, *una llaves*, *ajís*, *el huevos*, a la *ciudás*, *mitas*, *cebús*, *botes*, etc. (Timbiquí); *ajís*, la *mamas* del (Coredó), en *pergamino*s, *banderas* (Arusí)

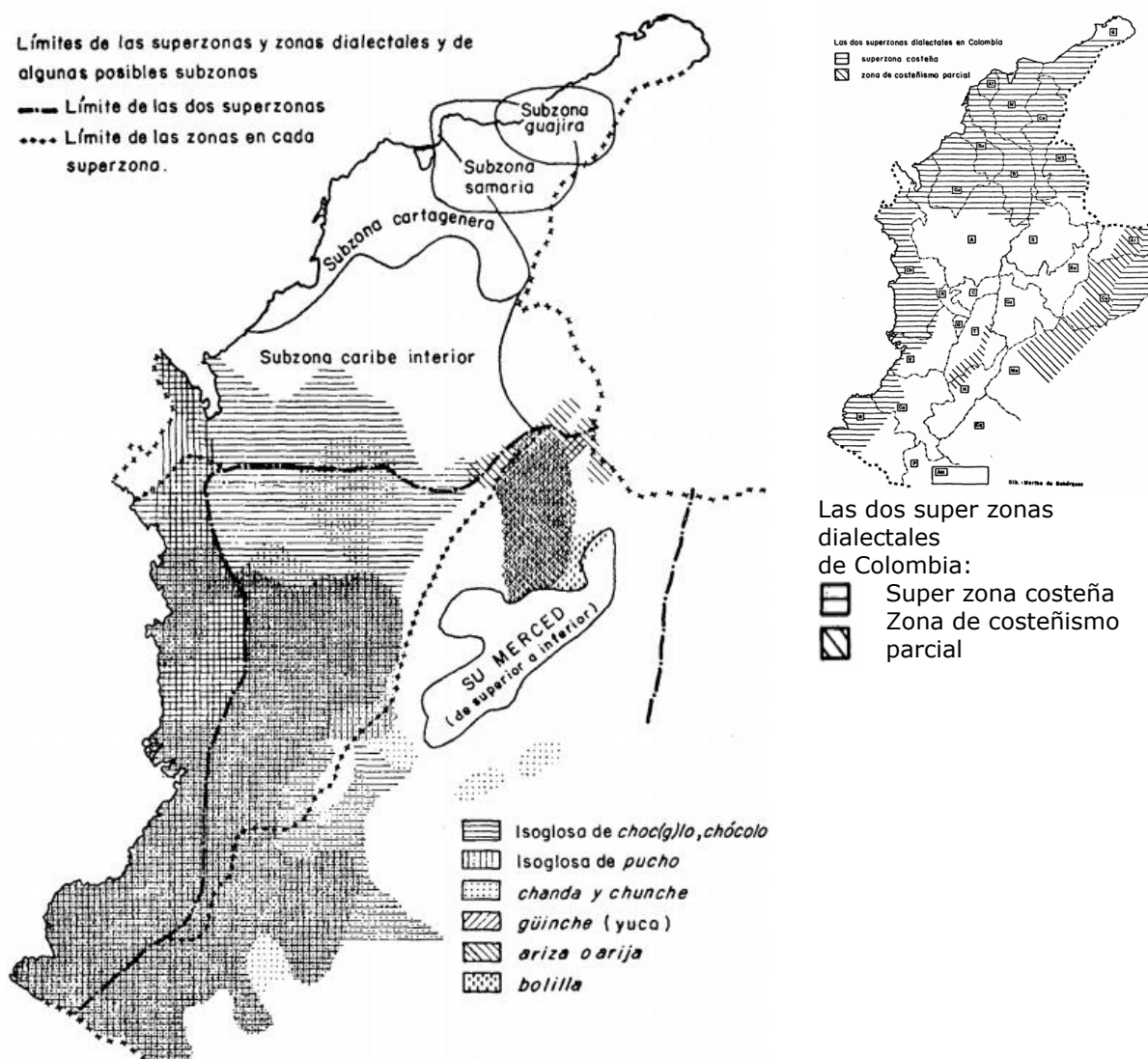
Que es peculiar del 'costeño' pluralizar el impersonal hacer en expresiones de tiempo: *hacen* años... días, meses, etc.

Que por costumbre, es común hacer el masculino costumbre, 'hábito, uso'.

Que es, sobre todo, el léxico lo que separa a la costa pacífica de la caribe, pues en él las coincidencias de la costa del Pacífico se dan especialmente con la subzona caucana.

La división dialectal del español de Colombia se resume en el Mapa 1 y la Figura 6, sacados del estudio de Montes Giraldo (1982: p.92 y p.49, respectivamente)

Mapa 1 subregiones lingüísticas de Colombia³⁹



³⁹ Op cit. p.92

Figura 6. División dialectal de Colombia⁴⁰

Costeño pacífico		costeño caribe			} <u>superdialecto</u> <u>costeño</u>
Septentrional (?)		cartagenero	samaro	guajiro	
Meridional (?)		costeño caribe interior			
centro-occidental		centro-oriental			} <u>superdialecto</u> <u>central o andino</u>
nariñense-caucano	antioqueño	tolimense-huilense	<u>cundi-boyacense</u>	<u>santan-dereano</u>	

En relación con esta conformación, Montes Giraldo anota,

Los estudios han conducido hasta la delimitación de una Super-zona costeña, con dos dialectos costeños: el costeño pacífico y el costeño caribe, diferenciados ante todo por el tuteo-voseo; en el léxico, por una notoria coincidencia de la costa pacífica con la zona caucana; y dos dialectos andinos, el centro-oriental y el centro-occidental, de los que el primero conserva la oposición / ʎ/~y / y el segundo la pierde. (p. 51)

En esta super-zona, en posición final el fonema s presenta variantes: en los sitios encuestados se conserva como predorsoalveolar muy debilitado; en **Barbacoas**, hay una clara reacción contra su aspiración, lo que hace que con mucha frecuencia aparezca una -s espuria en nombres y apellidos: Jennyes, Aracelys, Yarelys, Nerys, señora de Deluques; y en: el bigotes, la bellotas, el barbiquís, el *cafés*, el *pies*. (p.52)

La propuesta de delimitación de las dos superzonas dialectales en Colombia indica que se puede considerar como Super-zona costeña en sentido amplio la totalidad del territorio de Chocó, Córdoba, Sucre, Bolívar, Atlántico, Magdalena, Guajira y Cesar; las poblaciones de

⁴⁰ Op. Cit. p.49

Tumaco, Patía, **Barbacoas** e Iscuandé, en Nariño; Timbiquí y Mechengue, en el Cauca; Buenaventura, en el Valle; Turbo, Chigorodó, Nechí, Caucasia, Cáceres y Zaragoza, en Antioquia; el departamento del Norte de Santander (exceptuando su extremo sur: Cáchira, Herrán, San Bernardo de Bata, Pamplona y Chitagá); Bocas del Rosario y Pto. Wilches, en Santander; Arauca, en la comisaría de Arauca, y Orocué y Trinidad, en Casanare. (p.52)

Para posibles subdivisiones de estas dos zonas, parece legítimo establecer una sub-zona samaria (determinada tal vez por el influjo inmediato de Santa Marta), centrada en Fundación y Aracataca, que comparten con Valledupar y Fonseca el mantenimiento de -sg- como sibilante y sonora respectivamente, en rasguño; con Taganga, Palomino, Fonseca y Valledupar la conservación de la -s de jueves; con Palomino y **Barbacoas** la pronunciación como sibilantes de las eses de buenas noches, y con Taganga, Barbacoas, Fonseca y Valledupar el término calabazo". (p.52)

Al mirar fitonimias, pues una manera de identificar una comunidad es por la forma de nombrar sus plantas, vemos que Barbacoas tiene dos denominaciones reseñadas por Montes Giraldo (1963: 164-186).

Mampira. Nombre recogido sólo en la localidad de Barbacoas y sobre cuya historia nada podemos decir

Cortaíta (LF.). Se trata sin duda de un típico caso de etimología popular. "El que más se cultiva en el camino de Barbacoas, muy solicitado para el consumo en toda forma, es el llamado allí cortajeta por los negros, y por las gentes de alguna ilustración otaheta, corrupción de Otahiti (p.168).

3.2.2 Origen y tradición de los cantos. La comunidad de habla se gesta también por medio de sus representaciones y de la cultura popular que

se desarrolla en el territorio y hay antecedentes de los cantos en la región. Para el Rosario de Viernes Santo, por ejemplo hay registros de Barbacoas, como el que reseña Suárez Pineda (1962), de labios de Macrobio Ortiz, agricultor, analfabeto, de 75 años de edad.

Al pie de mi sepultura
Quedará mi cuerpo solo.
Sólo me acompañarán
Bella Virgen del Socorro.
(Ave María).
Considero el Viernes Santo,
Mi sepultura y mi entierro.
Siete pies de tierra ocupo
Que a mí mismo me da miedo.
(Padre Nuestro).
Ya se me acerca la hora
De seguir para el panteón.
Sólo llevo por delante
A la Virgen del Dolor.
(Ave María).
Heredero y heredera,
Dame de lo que heredas.
Haceme decí una misa,
Aunque sea de caridad.
(Padre Nuestro).
Si los cristianos supieran
Lo que las almas padecen
En un purgatorio de fuego,
De ellas se compadeciera.
(Ave María)

Ánima que tais en pena
En el centro del purgatorio
Esperando un Padre Nuestro
Para salir de tus penas.
(Padre Nuestro).
Dios te salve, ánima triste,
La más querida de Dios,
Rogad a mi Dios por mí,
Que yo rogaré por vos.
(Ave María).
Anima que tais en pena
En el centro del purgatorio
Esperando un Padre Nuestro
Para subir al jolgorio.
(Padre Nuestro).
Aquel doble de campana
No es para aquel que murió;
Es para que sepa yo
Que me he de morir mañana.
(Ave María).

Atendiendo a la tradición del romance, de donde está establecido que provienen en gran medida la métrica, los temas y la versificación de los cantos del Pacífico, la comunidad de habla de Barbacoas se caracteriza por ser el lugar donde se encontraron las huellas más antiguas de pervivencia del romance, sobre todo del romance religioso del siglo XVII, como nos lo hace saber De Granda (1976) con el ejemplo del Romance de Santa Rosa.

El ROMANCE DE SANTA ROSA, recogido en Barbacoas (Nariño) por G. Beutler en una única versión, debe derivarse de alguna de las biografías populares que, desde muy pocos años después del fallecimiento de la Santa (1617), se difundían en territorio americano, en el que ha sido siempre grande la devoción por ella. El haberse conservado versiones tradicionales en forma de romance de algunos episodios de su vida en tierras del occidente de Colombia puede explicarse por las frecuentes relaciones que las áreas del Pacífico del Virreinato de Nueva Granada (pertenecientes antes al Virreinato del Perú) mantuvieron con la metrópoli limeña durante todo el período colonial.

La versión aquí recogida, continúa De Granda, me fue dicha por Dimas A. Palacios González, de 52 años, natural de Cértegui (Departamento del Chocó), carpintero y minero de profesión.

"Santa Rosa fue dichosa	Metió la mano y sacó
Por virtud que Dios le dio	Del cuello una linda imagen
Cuando la encanonizaron	A los tres días de mañana
Rosas el cielo llovió	Llegó onde el padre de Rosa
Qué dichosa fue esa madre	"Mira que tu hija me ha dado

Que a Santa Rosa parió	Prenda y palabra de esposa"
Un niño llegó onde Rosa	"Yo no creo en tus palabras
Le dijo de esa manera	Ni tampoco en mi hija Rosa
"Dame, Rosa, una limosna	Porque en el cielo no hay
Que vos sos la limosnera"	Otra Santa más dichosa".
Rosa se quedó penosa	(p. 219)
Porque no tenía qué darle	

Se trata de un texto que, además de constituir el testimonio de la extensión de este romance muy al norte de Barbacoas, donde recogió su aislada versión G. Beutler, lo mejora y completa en su primera parte aunque, por el contrario, en la variante barbacoana se explicita la significación del romance, trunco en Certeguí, facilitando la identificación del niño con un demonio tentador. (p.218)

De Granda (1976) también alude al *Romance de la virgen y el ciego*.

Este romance, bien conocido en la tradición oral peninsular, es frecuente en América, especialmente Colombia. En este país está particularmente extendido en la zona de población negra del área pacífica. Por mi experiencia personal, puedo decir que el "romance de la Virgen y el ciego" o "de las naranjas" es conocido en la totalidad de las localidades de esta zona que he recorrido, desde Tumaco, junto a la frontera ecuatoriana, hasta Acandí, en la panameña.

Me limitaré aquí a transcribir una sola versión, recogida en Tumaco (Nariño), que me fue dicha por Primitiva Coime, natural del caserío de Tierrafirmi (Playitas) perteneciente al Municipio de Mosquera (Nariño), residente en el barrio tumaqueño de Pantano de Vargas y de avanzadísima edad. (p.221)

Camina la Virgen pura	"Ciego, dame una naranja
Del valle para Belén	P'al niño aplacar la sed"
En la mitad del camino	"Señora, ahí está el naranjo
Pidió el niño agua a beber	Coja la qu'es menester
"No la beberes, mi niño	Cójalas de en una en una
No la beberes, mi bien	Floridas de tres en tres"
Porque las aguas 'tan turbias,	La Virgen iba bien lejos
Ríos y fuentes también"	Y el ciego alcanzaba a ver
Camina más adelante	"¿Quién sería esta gran señora
Topó con un triste ciego	Que me hizo esta gran merced
Ciego que nada no vía	Si sería la Virgen pura,
Ciego que nada no ve	O el glorioso San José?". (p. 222)

Muy semejante a las versiones recogidas por G. Beutler en **Barbacoas** (Nariño) y en Istmina, Condoto y Quibdó (Chocó), parecen derivar del mismo prototipo que ellas, más breve que el que se da en otras zonas de Colombia y, quizá por ello, más bello en su condensación poética". (p. 222)

Como se anotó, estos ejemplos de romances religiosos muestran la larga tradición que tienen en la comunidad que celebra el arrullo a Carmela y cómo la comunidad los ha apropiado al punto que su música hereda la métrica y la versificación de los mismos. La apropiación se verifica en la versificación que hacen hoy en día, que sigue los parámetros de composición, rima y métrica del romance, con las variantes que el hilo del tiempo afro pacífico ha proporcionado.

Ends. Los Fines o propósitos obedecen a dos tipos de mirada:

7) **los fines como resultados.** La conmemoración de la fiesta de la virgen, año tras año, cumple su cometido de reunir a la comunidad, de

propiciar la interacción entre la gente con base en una creencia común y, en ese sentido, la situación se convierte en factor de cohesión social. Todos los años, se renueva el acuerdo general para agradecer, venerar y rogar a la virgen, como símbolo de una práctica religiosa y como motivo de un suceso cultural.

El evento permite que los cantos sean escuchados todos los años, con lo cual se renuevan, se modifican, se enriquecen y permanecen como parte del acervo cultural y como prueba de que se tiene una riqueza común, el habla local, espejo en el cual se miran cada vez que los cantos son interpretados. Es usual que la gente note que esto o aquello dejó de decirse o se dijo de otra manera, prueba de que los participantes conocen de antemano la materia de que está hecha la tradición y es la forma como se vigila la subsistencia del patrimonio inmaterial.

8) **los fines como metas.** Al participar en el evento, cada uno de los miembros de la comunidad cumple sus propósitos. Para todos y todas, como creyentes, participar es la manera de afianzar sus creencias y de sentirse parte de un ritual compartido por toda la comunidad. Por tanto, la participación general en el festejo, a la vez que constituye la manera de resaltar y darle importancia al evento, es también un modo de ejercer una práctica que cumple la función de satisfacer una necesidad individual, como es la necesidad de expresar una creencia.

De acuerdo con los fines religiosos, la participación en el evento es la forma de alimentar y renovar la fe. Todos se congregan, bailan y cantan, porque es la forma que ha adquirido el rito de conmemoración como práctica cultural. Nos interesa resaltar aquí el hecho de que esto indica que los hablantes oyentes del arrullo a Carmela, comparten

intenciones, propósitos, deseos, que los caracterizan como comunidad de hablantes y esto se refleja en el lenguaje. De alguna manera, intenciones, propósitos y deseos compartidos en un caso como este, hacen parte de esa *forma de conducta* gobernada por reglas a que alude Searle (1994), es decir, la capacidad de hablar una lengua⁴¹.

A nivel del lenguaje, los cantos son tradición cultural y cumplen el propósito de que cada uno de los participantes, es decir, cada uno de los miembros de la comunidad de habla, afiance su sentimiento de pertenencia a su comunidad. Si la patria es la lengua, como han dicho los poetas, el hecho de pertenecer a una comunidad como la de Barbacoas se percibe a través de estos cantos que a lo largo del tiempo se han ido interpretando de una manera determinada por el habla que se comparte. Es un dialecto del español, el de las costas, el de la región suroccidental y el del litoral Pacífico. En particular, el dialecto de Barbacoas.

Las letras de los cantos son aprendidas por la comunidad. Tal conocimiento, colectivo, se fija en la memoria de todos, en igual nivel y de la misma forma que lo hacen las palabras y giros del habla local. Esto significa que los cantos entran a formar parte del acervo lingüístico y cultural (competencia, dirán algunos) de los hablantes nativos de ese territorio de origen. Por tanto, el entramado de la lengua materna de esos hablantes hace que cada uno de quienes participa en el arrullo, siendo nativo de ese lugar de Barbacoas de que trata este trabajo, tengan también comprometidas sus emociones y sentimientos hacia sus vecinos, hacia la comunidad, toda vez que, de alguna manera, con su

⁴¹ Searle, en su libro sobre los Actos de habla, cuando se pregunta el por qué estudiarlos, sostiene la hipótesis de que hablar una lengua es “participar de una forma de conducta gobernada por reglas”. pp. 25

aprobación, todos son autores de los cantos y todos se sienten con derecho a criticar tanto las malas interpretaciones como las modificaciones de las letras. Cualquier modificación será vista como alteración de un acuerdo que requiere el consentimiento general, como ocurre con los hechos que hacen parte del vínculo social que entrañan las hablas locales, en este caso las hablas cantadas. Al respecto dirá Saussure (1945),

...el vínculo social tiende a crear la comunidad de lengua e imprime quizá al idioma común ciertos caracteres; inversamente, la comunidad de lenguas es la que constituye, en cierta medida, la unidad étnica. En general ésta basta siempre para explicar la comunidad lingüística. (p. 247)

Por su parte, las cantoras, como figura emblemática de la comunidad, año tras año son confirmadas en su papel de depositarias de esa memoria común que son los cantos, tanto en sus letras como en su interpretación. Las cantoras encarnan el canto también, como se mostró en el capítulo anterior.

La razón para que todo esto suceda puede radicar, quizás, en la *necesidad* de renovar la relación de dependencia religiosa con Carmela, con la Virgen del Carmen. Por eso, con el canto se le alaba, se le agradece, se le exalta. Pero a la vez se le pide protección, luego el canto es también la manifestación del deseo de que esa petición que se hace se cumpla, de parte de ella, para que su protección se mantenga sobre los miembros de la comunidad.

3.3 UN ANÁLISIS SEMÁNTICO PRAGMÁTICO DEL CANTO

Una vez establecido que la trascendencia de los cantos radica en su peso como tradición cultural y factor identitario porque materializa el acervo de la comunidad de hablantes en donde nacen, se puede iniciar al análisis de los cantos, desde una semántica pragmática. Para empezar, véanse los versos del primer canto a tratar:

A la virgen del Carmen la quiero y la adoro, porque saca
las almas del purgatorio,

A la virgen del Carmen la quiero y la adoro, porque saca
las almas del purgatorio,

A la virgen del Carmen la quiero y la adoro, porque saca
las almas del purgatorio,

Que la virgen del Carmen nos eche, a todos, su santa
bendición y a las almas del purgatorio...

3.3.1 El carácter narrativo del arrullo a Carmela. Este subtexto con que inicia la conmemoración, sienta las reglas de juego del arrullo a Carmela. En primer término, la Situación de habla adquiere un carácter narrativo, porque anuncia unos fines, que habrán de ser tenidos en cuenta a lo largo de la noche. En esencia hay dos fines. Por un lado, expresar el amor, la adoración, que el hablante dice sentir por la virgen del Carmen. El segundo, a manera de reciprocidad, esperar que la virgen de su bendición para sacar las almas del purgatorio, bien sean las de quienes están en el arrullo o, como lo refiere la última frase del verso, para que saque de allí las almas que en este momento están

penando, para decirlo en términos de la narración cristiana. Esos fines se pueden sintetizar en tres hechos que subyacen a los versos de esta parte del arrullo:

Queda claro que se trata de una celebración religiosa

Manifiestan, de manera simultánea, agradecimiento (hacia la virgen) y un deseo de la comunidad (que la virgen ha de satisfacer)

Se reafirma la presencia de la comunidad que conmemora

Como ritual religioso, el evento hace parte de una tradición oral que se transmite con la celebración. Dentro de la tradición católica, en el rosario a la virgen del Carmen se recomienda en las llamadas Cuentas chicas, antes de cada Ave María decir:

"A la Virgen del Carmen la quiero y venero, porque nos protege a la hora de la muerte y saca a las almas del Purgatorio"⁴²

Las letras, como tradición, cambian por razones diacrónicas. Así, al indagar en la línea del tiempo, vemos que los versos pareados de la estrofa inicial han tenido otras formas, en diversos lugares y épocas. Para la muestra un botón:

"Quiero y adoro
a la Virgen del Carmen
quiero y adoro
porque saca las almas
del purgatorio

⁴² Tapias, Lakatt Anwar. (SF). *Rosario a la Virgen del Carmen*. Católicos Firmes en su Fe. Recuperado de <http://www.catolicosfirmesensufe.org/rosario-a-la-virgen-del-carmen>

iSaca la mía
que la tengo penando
saca la mía
que la tengo penando
de noche y día!"⁴³

En un texto de poesías populares de 1862 encontramos:

A la Virgen del Carmen
quiero y adoro
porque saca las almas
del purgatorio.
*Adorar el cordero, claveles, etc.*⁴⁴

Como ritual religioso, en el arrullo a Carmela, las condiciones de verdad o falsedad de muchas proposiciones inmersas en los enunciados que hacen parte del ritual, están sujetas al universo ese mundo posible de necesidades inmateriales que expresa el ser humano en todo ritual de alabanza o agradecimiento hacia una figura emblemática de sus creencias. Por tanto, las frases o enunciados no pueden tomar un sentido semántico literal, sino únicamente acepciones que el contexto les puede conferir y en este caso, el contexto particular de la comunidad de Tumaco-Barbacoas que celebra la fiesta de la virgen del Carmen.

⁴³ Tomaflamenco. (SF). Sin datos. Recuperado de <http://tomaflamenco.com/es/lyrics/14451>

⁴⁴ Segarra, Tomás. (1862). *Poesías populares*. F.A. Brochaus. Leipzig. p. 231 Recuperado el 16 de julio de 2015 de https://books.google.com.co/books?id=nLdbAAAAcAAJ&pg=PA230&lpg=PA230&dq=A+la+virgen+del+Carmen+la+quiero+y+la+adoro,+porque+saca+las+almas+del+purgatorio,&source=bl&ots=M8KEPR8Vfr&sig=ifkGfv_fYNzMYcnYmgAXIOQb1mU&hl=es419&sa=X&ved=0CDoQ6AEwBWoVChMlj3P0tTdxglVRKweCh23jwHN#v=onepage&q&f=false

Volviendo a los versos iniciales, pertenecen al segundo canto de la noche, una vez que se ha dicho la Salve y el Padre nuestro costeño en la procesión, e identifican de entrada el carácter religioso del evento.

Para efectos del análisis se van a considerar enunciados inmersos en estos versos de apertura. Ahora bien, es claro que la primera condición que establece Searle (1994; 65) para un acto de habla, la condición *input / output* se cumple de manera automática, toda vez que los hablantes pertenecen a la misma comunidad de habla, lo que hace que no haya lugar a discrepancias o equívocos profundos en la interpretación de lo que se comunica. La comunicación no tiene problema alguno y en el texto general de los cantos se suceden actos ilocutivos que darán origen a diversos tipos de actos de habla que todos comprenden y repiten.

Este subtexto inicial, por su forma, está compuesto por dos componentes. Uno, el de los versos pareados, de rima asonante, que se repiten tres veces y el otro, la estrofa de tres versos, en que los mismos pareados están acompañados de un tercer verso que se inserta en el medio, a modo de acotación. Se puede decir, en este caso, que ese tercer verso enfatiza el propósito del hablante.

Con relación a los versos pareados, se puede decir que a nivel proposicional hay un contenido semántico que se expresa al modo de lo que la gramática denomina oraciones coordinadas por un conector. Visto así, hay un enunciado que corresponde a un acto declarativo, que por su forma es un acto realizativo, que sería:

Yo quiero y adoro a la virgen del Carmen porque saca las almas del purgatorio

Desde el punto de vista formal, dado que intervienen dos verbos, se pueden identificar dos enunciados que se pueden distinguir:

Yo quiero a la virgen del Carmen porque saca las almas del purgatorio

Yo adoro a la virgen del Carmen porque saca las almas del purgatorio

3.3.2 De Actos ilocutivos de afirmar, aseverar, las almas y el purgatorio. Para efectos del análisis de los actos de habla se optará por dividir la oración compuesta en dos enunciados como se indica a abajo. Como se verá, estos enunciados pueden verse como actos ilocutivos de aseverar / afirmar, pero a la vez, según se mostrará, como actos de habla de dar gracias, de saludar y aún como imperativos. Veamos.

Enunciado A *Yo quiero y adoro a la virgen del Carmen*

Enunciado B (La virgen del Carmen) saca las almas del purgatorio

En una primera instancia, tanto el Enunciado A como el B se pueden ver como Actos de habla cuya fuerza ilocutiva es declarativa, que pertenecen a las categorías de aseverar, afirmar. El enunciado A es un típico realizativo, por su forma: verbo(s) en primera persona del singular del presente de indicativo, voz activa (Austin, 1982). Este tipo de Acto locutivo, de acuerdo con lo que plantea Searle (1994: 75), cumple unas reglas para que pueda ser considerado como tal, según se indica en la Tabla 2. En adelante, cuando se use esta tabla, a la izquierda está el tipo de regla que se examina, luego están las condiciones que determinó Searle para cada tipo de acto y luego las referencias al enunciado según el caso.

Tabla 2. Actos A y B como Actos ilocutivos de Aseverar / Afirmar

Tipo de regla	Condiciones	Enunciado A	Enunciado B
Proposicional	Cualquier proposición <i>p</i>	El hablante dice querer y adorar a la virgen	El hablante afirma que la virgen saca las ánimas del purgatorio
Preparatorias	<i>H</i> tiene evidencia (razones, etc.) para la verdad de <i>p</i> . No es obvio ni para <i>H</i> ni para <i>O</i> que <i>O</i> sabe (no necesita que se le recuerde, etc.) que <i>p</i> .	<i>H</i> tiene razones para expresar sus sentimientos hacia la virgen El contexto religioso valida esta regla	<i>Según la tradición y la creencia religiosa la virgen del Carmen, o Carmela, saca las almas del purgatorio.</i> El contexto religioso valida esta regla
De sinceridad	<i>H</i> cree que <i>p</i> .	No hay lugar a duda	No hay lugar a duda
Esencial	Cuenta como la asunción de que <i>p</i> representa un estado de cosas efectivo	La regla no tiene ningún tipo de objeción por el contexto	La regla no tiene ningún tipo de objeción por el contexto
Comentario	A diferencia de argumentar, estos actos no parecen estar ligados esencialmente a intentar convencer.		

El cuadro permite entender, en primera instancia, que opera el principio de expresabilidad según el cual, “cualquier cosa que pueda querer decirse puede ser dicha” (Searle, 1994:28) y explica el hecho de que el hablante, de acuerdo a una necesidad interna, afirme que quiere y adora a la Virgen del Carmen. Dice Searle que este tipo de acto puede reflejar la expresión de una creencia, como efectivamente ocurre en este caso. Lo hace por evidencias que constituyen sus emociones, sentimientos e ideas con respecto a la existencia de la virgen y el papel que juega en su vida. De alguna manera, se puede tomar al pie de la letra la segunda condición preparatoria que da Searle en este caso, en el sentido que no es obvia la necesidad de que *H* haga las afirmaciones que hace y de las cuales está convencido. Tal convencimiento es la

asunción de que su amor y su adoración por la virgen representa “un estado de cosas efectivo”, es decir, que se cumple la regla esencial del acto locucionario de H. Finalmente, atendiendo al comentario de Searle, vemos que en el contexto religioso en que se produce el acto locutivo de aseverar, no puede ser definitiva su afirmación, pues si hay cierto grado de intención por convencer de parte de H. Quizás sea él mismo quien necesita convencerse, como creyente, o quizás sea la necesidad de convencer a ese ser impersonal, la virgen, para recibir el beneficio que le ofrece. He ahí otra veta para los problemas del lenguaje ordinario.

Aquí cabe preguntarse, en relación con el comentario de Searle a este tipo de actos, si acaso es posible mirar un ritual de conmemoración religiosa, como el de la Virgen del Carmen, con algún indicio de una posible intención de auto-convencimiento, que sería en últimas la forma de renovar una creencia, de afianzarse en ella. Como se decía en un capítulo anterior, cuando se canta es como si se cantara uno mismo. De otra parte, en este tipo de evento comunicativo, la condición de sinceridad es inobjetable. Y la condición esencial también lo es, bajo la óptica del carácter religioso del contexto en que se producen los enunciados. Quizás este tipo de afirmación ameritaría ser demostrada. Pero se puede apelar al argumento de Searle para explicar: el hablante sabe que esto es así.

Esto es especialmente cierto para la afirmación / aseveración del enunciado B, en que se combinan dos hechos:

- El enunciado es formalmente inobjetable a nivel sintáctico
- El enunciado es problemático para la lógica formal desde el punto de vista semántico

Es problemático porque el objeto directo del verbo, *almas*, así como el complemento de lugar, *purgatorio*, demandarían explicaciones de sentido que quedan excluidas por el contexto. Desde un punto de vista objetivo, para un no creyente, el purgatorio no es un lugar y las almas no son un objeto que se pueda sacar. Es en ese sentido que es problemático el enunciado. Sin embargo, para el creyente el enunciado es de una lógica inobjetable. Se trata entonces, de aceptar que hay un mundo posible, el de las personas creyentes, en el que este tipo de enunciado es lógico y formalmente incuestionable. Esta será la tónica general de la aproximación a los actos de habla en el contexto en que se desarrolla este evento de comunicación.

No obstante, en aras de mirar el contenido de los cantos desde el punto de vista de la semántica pragmática en que se enmarcan los análisis de los actos de habla, en la perspectiva de Searle, no está demás mirar las acepciones de los dos términos, cosa que los no creyentes sabrán apreciar. En adelante, siempre que se lo requiera, se acude al diccionario de la Real Academia de la Lengua online.⁴⁵

alma

(Del lat. *anīma*).

1. f. Principio que da forma y organiza el dinamismo vegetativo, sensitivo e intelectual de la vida.
2. f. algunas religiones y culturas, sustancia espiritual e inmortal de los seres humanos.
4. f. Principio sensitivo que da vida e instinto a los animales, y vegetativo que nutre y acrecienta las plantas.

purgatorio, ria

(Del lat. *purgatoriū*s, que purifica).

1. adj. **purgativo**
2. m. En la doctrina católica, estado de quienes, habiendo muerto en gracia de Dios, necesitan aún purificarse para alcanzar la gloria.
3. m. Lugar donde se pasa la vida con trabajo y penalidad.

⁴⁵ <http://www.rae.es/>

6. f. Sustancia o parte principal de cualquier cosa. 4. m. Esta misma penalidad.

8. f. Aquello que da espíritu, aliento y fuerza a algo. *El amor a la patria es el alma de los Estados*

12. f. ánima (II del purgatorio).

De las quince acepciones de alma se reseñan las del sentido que encaja en el contexto religioso (1, 2, 4, 6, 8 y 12). Las de purgatorio se muestran todas.

Ahora bien, un diccionario, más allá de su carácter científico, es un espejo del discurrir de una cultura. Para el caso que nos ocupa, el espejo del extenso mundo de la cultura hispanohablante que profesa la religión católica; los significados encontrados coinciden con sus expectativas, intenciones y deseos. Sus creencias gozan, por así decirlo, de un carácter institucionalizado que no permite objeciones. Es su mundo posible. En consecuencia, el evento de conmemoración de la virgen del Carmen tiene una condición psicolingüística favorable: todos los participantes comparten iguales sentidos y significaciones para los términos que se usan en el ritual a través de los cantos, en la medida que comparten las acepciones que da el diccionario para los términos que se usan en el ritual del catolicismo, que hace parte también de los cantos de conmemoración de la comunidad de Barbacoas.

Para complementar, véanse imágenes de un tipo de representación de la Virgen del Carmen, en situación de salvar las ánimas del purgatorio,⁴⁶ que revelan significados del purgatorio y la relación del hablante-creyente con la virgen.

⁴⁶ Tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/V.Carmen_de_Beniajan-general.jpg



Ahora bien, parte de la carga semántica de un término recae en la construcción histórica y social del mismo. Los sentidos y significados que brinda el diccionario no son recientes, provienen de una larga tradición, el catolicismo y, a su vez, obedecen a una construcción particular en el territorio que estamos observando, tal como lo evidencia la siguiente estrofa, recogida en la misma comunidad de Barbacoas, hace varios años, en otro contexto.

*Si los cristianos supieran
Lo que las almas padecen
En un purgatorio de fuego,
De ellas se compadeciera
(Ave María)⁴⁷*

Ahora bien, en relación con este tipo de actos ilocutivos, anota Searle que “afirmar, aseverar, enunciar, (que *p*) cuenta como una expresión de

⁴⁷ Suárez Pineda, Luis Francisco. Celebración de la semana santa en algunas regiones de Colombia. Instituto Caro y Cuervo. Revista *Thesaurus*_17_003_082_0. Recuperado de http://www.bibliodigitalcaroycuervo.gov.co/313/1/TH_17_003_082_0.pdf

creencia (de que *p*)” (Searle; 72)... condición de sinceridad y condición esencial, de modo que el hablante no muestra duda de lo que está diciendo porque, según la regla, *cuenta “como la asunción de que **p** representa un estado de cosas efectivo”* (Searle: 74); *asunción* como acción y efecto de asumir, que el diccionario describe así:

Asumir.

(Del lat. *assumere*).

- 1.** tr. Atraer a sí, tomar para sí.
- 2.** tr. Hacerse cargo, responsabilizarse de algo, aceptarlo.
- 3.** tr. Adquirir, tomar una forma mayor.

De esta descripción el atraer a sí, tomar para sí, hacerse cargo, responsabilizarse de algo y aceptarlo, concretan la idea de arriba, en el sentido que en este tipo de acto los hablantes-creyentes no ponen en duda sus afirmaciones. Su convicción sobre ellas es plena.

A nivel semántico, sería un asunto para mirar en términos de la relación entre lenguaje y religión. Hecho que no es objeto de este estudio, pero brevemente se pueden apreciar los términos en que se haría. Desde el objeto de la Filosofía analítica, por ejemplo, hay puntos de vista radicales, como en el caso de Wittgenstein, en su *Tractatus lógico philosophicus*, citado por Sánchez (1986), en el que se afirma que el lenguaje de la religión, como el de la metafísica o el de la ética, carece de significado o que “ante la imposibilidad de determinar la verdad o la falsedad de su contenido, se le condena como pseudo-lenguaje” (p. 171)

En un sentido menos radical, se puede ser consecuente con la perspectiva de Sánchez, según la cual

...la referencia del lenguaje religioso no está constituida por el mundo de lo cotidiano o lo empírico, pero no por ello el lenguaje religioso es un lenguaje sin referencia. El lenguaje religioso abre un mundo diferente descubierto en virtud de la distanciación creada, respecto a nuestro mundo habitual, por la ficción poética o utópica, y que transforma nuestra comprensión de la realidad y a nosotros mismos. (p. 189)

Esta es, al fin y al cabo, la perspectiva general de la Antropología, que no ha pretendido negar la experiencia religiosa sino, por el contrario, adentrarse en ella para indagar sobre sus manifestaciones en la experiencia humana. En términos de van Dijk (1980: 63), se asume que la experiencia religiosa es un mundo posible y que dentro de ese mundo cabe el texto general de los cantos del arrullo a Carmela.

Todo lo anteriormente dicho, alrededor de la semántica y la lógica referida a este mundo posible de la celebración religiosa, marcará en adelante la perspectiva del análisis que se hace. Como se aprecia, son los elementos necesarios para comprender la perspectiva que se propone.

3.3.3 Actos ilocutivos de Dar gracias / Pedir. En relación con los enunciados A y B, hay una segunda instancia que se puede notar en ellos, y es que son también actos locucionarios de agradecimiento y petición, tal como está representado en la Tabla 3. Esto es posible porque un acto ilocutivo, como ocurre en general con el lenguaje, es susceptible de ser mirado en su función desde varias ópticas. En este caso, una vez que el hablante pronuncia el enunciado A, acto declarativo con que manifiesta el amor que siente por la virgen, el enunciado B, que lo complementa, configura otros sentidos, como los de agradecimiento y

petición. Este cambio de perspectiva se da por el contexto del evento comunicativo y tiene otras reglas, así:

Enunciado A: *Yo quiero y adoro a la virgen del Carmen*

Enunciado B: (La virgen del Carmen) saca las almas del purgatorio

Tabla 3. Actos A y B como Actos ilocutivos de Dar gracias / Pedir

Tipo de regla	Condiciones		
	Dar las gracias	Pedir	Enunciados A y B
Proposicional	Hecho pasado A llevado a cabo por O	Acto futuro de A de O	<p>H agradece por un hecho pasado A (sacar las almas del purgatorio), llevado a cabo por O, razón por la cual la quiere y la adora</p> <p>H espera que acto A (sacar las almas del purgatorio) realizado por O, se repita en su beneficio</p>
Preparatorias	A beneficia a H y H cree que A beneficia a H	<p>1. O es capaz de hacer A</p> <p>2. No es obvio para H que O va a hacer A de manera espontánea en el curso de los acontecimientos.</p>	<p>H, (creyente) cree a ciegas en el beneficio de A (el alma sale del purgatorio) y en que ese beneficio es también para él (su alma saldrá del purgatorio); entonces, agradece</p> <p>H cree a O capaz de hacer A (sacar las almas del purgatorio), por eso su acto es también petición.</p> <p>H cree que A lo beneficia, pero no es obvio para H que O hará A</p>
De sinceridad	H se siente agradecido y beneficiado por A	H desea que O haga A	H agradece que O pueda hacer A y pide que O haga A en beneficio suyo
Esencial	Cuenta como una expresión de gratitud	Cuenta como un intento de hacer que O	H expresa gratitud y reconocimiento hacia Carmela (por sacar las almas del

Tipo de regla	Condiciones		
	Dar las gracias	Pedir	Enunciados A y B
	o reconocimiento	haga A	purgatorio); manifiesta entonces amor y adoración. El arrullo a Carmela es, entonces, un ritual para que O haga A, en beneficio de quienes están allí
Comentario			En el arrullo a Carmela, como en todo contexto religioso, dar las gracias y pedir parecen ir de la mano, como se puede deducir al cotejar las reglas esenciales y de sinceridad de ambos tipos de acto

Los actos A y B van de la mano no solo en el pareado, sino que constituyen un binomio que brinda significado a dicho pareado. Declarar el amor por la virgen en el acto A, es lo que le permite al emisor o hablante agradecerle por lo que ha hecho antes, como hace en el acto B, “sacar las almas del purgatorio”, lo que a la vez es una manera de pedir que lo siga haciendo. Es eso lo que se deriva tanto de la regla esencial como de la regla de sinceridad.

De acuerdo con la perspectiva de van Dijk, si se atiende a esta primera expresión del arrullo, se afirmará entonces que el discurso general del evento constituye un acto que simultáneamente es un acto declarativo y un acto de petición. Esto se puede corroborar, como se muestra más adelante, al mirar actos intermedios y el acto final de despedida del arrullo.

Este acercamiento al canto del momento inicial, se hace para mostrar las reglas del juego que tendrán los cantos, que podemos resumir de la siguiente manera:

El contexto es el de una celebración que conjuga experiencia religiosa con manifestación folclórica, en la que los interlocutores comparten el mismo origen socio cultural y son una comunidad de habla con dialecto definido. Por consiguiente, parte de la interacción comunicativa que se realiza tiene como destinataria de los enunciados y expresiones a la virgen del Carmen, o Carmela, como la denomina la comunidad.

A la par, los cantos que conforman el canal de la celebración religiosa se pueden ver como un macro texto del discurso conformado por el conjunto de los cantos, sujeto a las características de un acto global de habla que, de manera simultánea, es un acto declarativo y un acto de petición, en el que el hablante es la comunidad y el oyente es la virgen del Carmen. El significado del agradecimiento y de la petición gira en torno a la carga semántica de lo que representa para la comunidad el *purgatorio*.

De manera simultánea, el canto media la interacción comunicativa entre los miembros de la comunidad. Las cantoras, a través del canto, expresan ideas, sentimientos, deseos y afirmaciones que tienen origen y motivaciones definidos por el contexto sociocultural.

Los cantos que conforman el evento de habla, como discurso, como texto que se produce en un contexto, constituyen un mundo posible, bajo la teoría de van Dijk, dentro del cual opera la lógica de discurso que es objeto de análisis. La lógica formal no es aplicable a los enunciados de carácter religioso, por lo cual se puedan mirar

significados, sentidos y fenómenos de actos de referencia y proposición que están presentes en tales enunciados.

Otro elemento de significación que tienen estos primeros versos radica en la manera de referirse a la virgen (tópico del discurso)⁴⁸. Siendo la entrada que abre la puesta en escena del arrullo, como se dijo arriba, se están poniendo las reglas de juego y una de ellas es un alto grado de respeto y reverencia por la Virgen. Por esta razón, el tratamiento que se observa en este canto de entrada del texto general consiste en guardar la debida distancia del hablante hacia el oyente y mostrar un sentimiento de veneración, indispensable para que las reglas de sinceridad y esencial tomen la dimensión adecuada para el éxito del acto declarativo y de los actos de agradecimiento y de petición.

Sin duda, mostrar este debido respeto es también una manera propia del acto religioso que se celebra. Y es, a la vez, el debido respeto al que subyace un temor, aquel que emana de lo desconocido, de ese purgatorio en el que penan las almas y del que solo se puede salir con ayuda de la Virgen del Carmen. Más adelante se verá que el tratamiento hacia la virgen varía a lo largo de la noche y, en la medida en que la comunidad la alaba, el tratamiento adquiere visos de familiaridad, de cercanía con la Virgen.

Dicho esto, es hora de regresar para mirar el acto de habla que subyace a los versos con que cierra la estrofa, es decir, el último pareado.

⁴⁸ Teun van Dijk usa los términos tópico y comentario para describir funciones en la emisión de un acto ilocutivo, esto es, en la enunciación, que puede ser comprendida en términos del sentido que tenían sujeto y predicado. No se trata de una coincidencia término a término, pero su dirección es paralela. Según explica van Dijk (1980: 178), “en lingüística los términos tópico y comentario en una oración describen su conformación estructural. El primer término tiene el sentido de “de lo que se habla”, en tanto el comentario es “lo que se habla de aquello”.

Que la virgen del Carmen nos eche a todos su santa bendición y a las almas del purgatorio

A nivel formal, estos versos pueden reunirse, a modo de frases coordinadas, para conformar un acto proposicional que le subyace al enunciado C y cuya lógica se puede interpretar así:

Enunciado C: *Deseamos (pedimos) que la virgen del Carmen nos eche su santa bendición a todos nosotros y a las almas del purgatorio*

Visto así, al modo de estructura profunda, el acto de habla tiene fuerza ilocutiva de petición. A nivel referencial, el término *todos* implica al hablante, que es la comunidad; la Virgen del Carmen es la destinataria del mensaje, el oyente. A primera vista, el enunciado es expresión de deseo. Sin embargo, se puede tomar como petición por dos razones. Una, por el hecho de que el español contempla entre sus reglas las formas de petición indirectas, en que el hablante no expresa de manera directa su petición, sino que la rodea de ropajes como el deseo, en este caso. En segunda instancia, por el contexto, dado que el arrullo a Carmela lo realiza la comunidad justamente para pedir a la Virgen que les de su bendición para no caer en el purgatorio y para que saque las almas que se encuentran allí. Como se mostró arriba, ese es quizá el gran sentido de los cantos en el arrullo.

El enunciado C está descrito, en cuanto acto ilocutivo de petición en la Tabla 4.

Tabla 4. Enunciado C como acto ilocutivo de pedir

Tipo de regla		Condiciones
	Pedir	Enunciado C
Proposicional	Acto futuro de A de O	<p>H agradece por un hecho pasado A (recibir la bendición de la virgen (para sacar las almas del purgatorio o para evitar que el alma vaya a parar allí, en el caso de los que están vivos)), llevado a cabo por O (la virgen)</p> <p><i>H espera que acto A realizado por O se repita en el futuro</i></p>
Preparatorias	<p>1. O es capaz de hacer A</p> <p>2. No es obvio ni para H ni para O que H va a hacer A de manera espontánea en el curso de los acontecimientos.</p>	<p>H cree que A lo beneficia (<i>la bendición de la virgen evita que el alma de H pene en el purgatorio</i>)</p> <p>H cree a O capaz de hacer A (sacar las almas del purgatorio)</p> <p><i>H cree que A lo beneficia, pero no es obvio para H que O hará A</i></p>
De sinceridad	H desea que O haga A	H agradece que O pueda hacer A y pide que O haga A en beneficio suyo y en beneficio de las almas del purgatorio
Esencial	Cuenta como un intento de hacer que O haga A	H expresa gratitud y reconocimiento (a través del arrullo a Carmela), en un intento por hacer que O haga A (es el gran sentido de la Situación de habla)
Comentario		<p>En el caso de este tipo de petición, en un contexto como el del arrullo, como ritual religioso, se puede decir que hay una regla preparatoria adicional según la cual H está en posición de sumisión, de obediencia, de acatamiento, con respecto a O. En suma, H es creyente.</p> <p>Vista así, la condición esencial cobra sentido, pues a nivel psicológico es esta la condición que H considera adecuada, suficiente y necesaria para que se cumpla su petición</p>

Este enunciado opera como una especie de colofón del cuarteto de pareados que compone el subtexto. Como se aprecia, los tres primeros versos pareados expresan iguales proposiciones, en tanto este último, el cuarto, cierra con una proposición que implica el significado general. A nivel pragmático, desde un punto de vista lógico y formal, este cuarto pareado es la consecuencia de la proposición que se repite en los otros tres.

No está marcada la relación de antecedente/consecuencia por ningún tipo de marca verbal, gramatical, con las características acostumbradas de este tipo de conjunción. En este caso, se debe a que predomina la forma del género en que son expresadas las proposiciones, es decir el verso, cuyas reglas de composición llevaron al hablante - compositor a optar por una construcción que queda a medio camino. Es similar a la forma como se combinan las proposiciones en los pareados que se repiten tres veces. En ellos, como se mostró, hay una relación de antecedente – consecuencia entre el enunciado A y el enunciado B, con necesidad de un término de enlace a nivel lógico, “*porque*”, que no está marcado en la frase sino que se deduce a nivel formal, desde el punto de vista pragmático. Para acabar de explicar, intentemos una construcción formal que explique cómo serían conectados los actos proposicionales del inicio con los actos proposicionales del final, juntando las tres proposiciones con los elementos formales de enlace, así:

Yo quiero y adoro a la virgen del Carmen

Porque *(La virgen del Carmen) saca las almas del purgatorio*

Entonces *Que la virgen del Carmen nos eche su santa bendición a*
(por tanto) *todos y a las almas del purgatorio*

3.3.4 Libertad de la composición en la poesía popular. En la música popular, como la música del Pacífico sur colombiano, la libertad de componer se erige en rasgo que identifica a una comunidad de habla. Se sabe, este tipo de construcciones, dentro del folclor, tiene connotaciones locales que se arraigan. Esto es claro cuando se miran los detalles del léxico de la comunidad. El verbo **echar**, para el caso, es usado sobre dar, mandar, derramar, enviar o sobre formas compuestas como hacer llegar, alcanzar con, iluminar con, u otras, que a menudo son usadas en otros contextos, por otras comunidades y que a nivel lógico operan en igual sentido y significación. Algunas de estas construcciones podrían haber sido usadas en este caso, dado que el verbo funciona en el verso como el término con la sílaba tónica que da paso a la rima asonantada que repite la vocal o al final de los versos impares. No es, desde este punto de vista, obligatorio el uso del verbo **echar**, como tampoco lo es desde el punto de vista de la métrica, pues los versos que maneja el texto general no son exactos.

Quizá, y esto es relevante, como se verá adelante, sí lo es el factor sonoro del canto, pues el compositor no atiende exclusivamente al léxico, a los términos que usa, sino que finalmente toma la opción que suena mejor a su oído. De hecho, dentro de la tradición de la poesía, la gramática es sistemáticamente transgredida, pues es una de las necesidades que satisface este tipo de creación. Romper los cánones, el molde del lenguaje que nos rodea, que nos limita.

A nivel de significación, hay otro hecho por resaltar y es la diferenciación que hace el hablante entre vivos y muertos. El hablante no se limita a pedir a la virgen que saque las almas del purgatorio. También se ocupa de aclarar que la petición es para que tenga en cuenta tanto a quienes están

vivos, que son incluidos por el adverbio **todos**, pero también a quienes murieron. ¿Por qué se hace tal diferenciación? ¿Qué es lo que obliga al hablante a hacerla? A primera vista no parece necesaria, pues el sentido que hay en los versos anteriores la hace inocua y la construcción del verso para incluirla echa por la borda la métrica. Intentando una respuesta, quizás la aclaración puede verse como expresión del miedo, del temor, a ese “después” de la muerte, que puede ser trágico si el alma va a parar al purgatorio, que son los términos de la creencia religiosa que hace de este lugar, el purgatorio, lo que ya se mostró arriba, en términos de significación para la comunidad.

A esta altura, tenemos los enunciados A, B y C, tres actos ilocutivos que han sido analizados como actos de habla que conforman el inicio del arrullo a Carmela.

Enunciado A *Yo quiero y adoro a la virgen del Carmen*

Enunciado B *(La virgen del Carmen) saca las almas del purgatorio*

Enunciado C *Que la virgen del Carmen nos eche su santa bendición a todos y a las almas del purgatorio*

A nivel semántico, identificaremos los tres enunciados como *frases tópicas*⁴⁹, en la medida que son frases que expresan la macro proposición del inicio del texto del arrullo (la Situación de habla, de Hymes), como conjunto de cantos que componen el arrullo. En consecuencia, estas frases cumplen la función de recordar el fin para el cual se ha reunido la comunidad: venerar a la virgen del Carmen, o

⁴⁹ Van Dijk (1980), plantea que este tipo de frases aparecen al comienzo o al final de un pasaje y “la función cognoscitiva de tales frases es obvia: proporcionan directamente la macro estructura de un cierto pasaje en vez de dejar la construcción de la macro-estructura al hablante/lector; por ejemplo, facilitan la comprensión.”. pp. 222.

Carmela, como la llaman, para agradecerle porque saca las almas del purgatorio y para pedirle que lo siga haciendo, que los beneficie a todos, vivos y muertos.

3.3.5 Tres enunciados para un macro acto de habla. Estos tres enunciados⁵⁰, al establecer ese gran significado, permiten ver el conjunto de cantos que se cantarán a lo largo de la noche como un macro-acto de habla cuyo tópico es la virgen del Carmen, Carmela o Carmelita para la comunidad y cuyo comento es todo aquello que se dirá en alabanza suya en cada uno de los alabaos, arrullos o cantos. Son tres frases que le dan sentido general a la celebración y están marcadas incluso formalmente dentro del evento, porque no son cantadas, sino declamadas, a capela, por la cantora. En términos generales, todo lo que se canta esa noche encaja dentro del nivel de significación y de sentido que dan estos tres enunciados.

Habría otras dos frases tópicas, inmersas en los versos que acabarían de redondear esa macro-estructura a que se ha hecho alusión y son las que contiene el coro responsorio del canto final, de despedida. Dicho coro dice:

De Carmela me despido, con corazón puro y verdadero
¡Adiós!, Carmela, hasta el año venidero

⁵⁰ El análisis se hace con base en los enunciados, entre otras cosas porque como anota Scherzer acerca de la oración en este tipo de estudios, “Ni lingüistas ni antropólogos han desarrollado todavía unidades de descripción adecuadas para el uso del habla. La oración, en la forma tratada por los primeros, es válida para una función estrictamente referencial de la lengua, por cuanto se ha abstraído del significado social y las relaciones de uso que nos conciernen aquí. Aún más, cada vez es más evidente que limitarse a esta unidad de análisis impide generalizaciones, aun las exclusivamente sintácticas.”, en *Etnografía del habla*, (1986: 138)

Los tres primeros enunciados, como se dijo, constituyen elemento suficiente para que se mire el texto general del arrullo como una macro-estructura con un macro-acto de habla con actos ilocutivos cuya fuerza indica petición, alabanza y agradecimiento hacia la virgen del Carmen.

Sin embargo, estos dos versos, del coro responsorio del arrullo que se canta en la madrugada, para finalizar el evento, agregan dos elementos que vale la pena mirar. De una parte, la consumación del propósito del ritual, que se evidencia por la presencia del sustantivo “corazón”, con los dos adjetivos que lo acompañan, “puro” y “verdadero”; de otro lado, está la promesa de renovar el encuentro el año siguiente. El segundo verso agrega ese elemento final de promesa.

La consumación del propósito general del ritual a que alude el primer verso, lleva a la reiteración del agradecimiento a la Virgen. Ese primer verso, a nivel formal, sería:

Enunciado D: (Yo) me despido de Carmela con corazón puro y verdadero

Por su forma, es un realizativo que, como tal, implica en el hablante la acción de despedirse. El verbo **despedir** es un realizativo. Efectivamente, en términos del evento, es el momento de la despedida. ¡Adiós Carmela!, dice el hablante para ejecutar la acción. Además, la acción está sucediendo; es el amanecer y es el momento en que la comunidad despide a Carmela y se nombra a un destinatario para que la reciba y la tenga hasta el año siguiente. La suma de todas estas acciones constituye la acción de la despedida. La gente empieza a irse y solo se van quedando músicos y cantoras, junto con las personas de la casa y aquellos que tuvieron que ver con la organización; también se

queda quien recibe la virgen. Es el momento en que se habla del evento del próximo año.

Ahora bien, en términos del léxico que usa el hablante, el verbo **despedir** orienta la mirada hacia el realizativo. Sin embargo, este enunciado también puede verse bajo la óptica de las aclaraciones que hace Searle (1994: p. 76), luego de su clasificación de los tipos de acto ilocutivo, o actos de habla y de la forma como operan tanto las reglas como las condiciones a que da lugar tal clasificación (Searle: 82). A veces, dice él, es posible que el dispositivo indicador de la fuerza ilocutiva no sea explícito y, debido a ello, un acto puede verse en función del contexto, que es el que finalmente le da el sentido en que opera en primera instancia. A nivel pragmático, son problemas también de coherencia y de distribución de la información, según van Dijk (1980: 45).

Esto para decir que el enunciado D, además de indicar la acción de la despedida, puede ser visto como un acto de agradecimiento. Para ello, se ordenará el enunciado a nivel formal. Esto no es estrictamente necesario, pero ayuda a valorar esta nueva perspectiva. Desde un punto de vista lógico, el enunciado D se convierte en D1, en el que lo único que se ha hecho es trasladar el complemento de nombre que el hablante, por razones de la rima, ponía al final del verso, y que puesto junto al nombre, hace que el enunciado D1 tenga la forma siguiente

Enunciado D1: (Yo), con corazón puro y verdadero me despido de Carmela

Veamos, entonces, cómo se manifiestan reglas y condiciones del acto ilocutivo de dar gracias a que corresponde el enunciado D1. Pero antes,

dos digresiones necesarias para seguir adelante y para interpretar el enunciado. Una, ¿Por qué el hablante pone su corazón de por medio en la despedida? Y la segunda, ¿qué es un corazón verdadero? Un corazón verdadero existe en un mundo posible en que la expresión tiene un sentido compartido por la comunidad de hablantes. En este caso lo tiene y está determinado por dos razones. Una, porque la necesidad de rimar los versos hace que sea aceptado el término; es indudable que el adjetivo es compartido por la comunidad de hablantes y encaja perfecto a nivel cognoscitivo, por ende logra el efecto emocional que el canto busca. Más aún, como en toda carga semántica de un término, es probable que el paso del tiempo haga que el adjetivo cobre mayor fuerza expresiva. La respuesta al primer interrogante es la razón para interpretar este acto con la fuerza ilocutiva de *dar las gracias*. Tiene que ver, entre otras cosas, con reglas de cortesía⁵¹, en la medida que el hablante - compositor, comparte unas reglas de comportamiento social y sabe que, antes de despedirse, se debe dar las gracias, en situaciones en que corresponde hacerlo. Esta comunidad de habla comparte y comprende estas reglas.

Pero hay una segunda instancia a tomar en cuenta, que se repite en muchos cantos y para ello el verso ha de mirarse desde el punto de vista de los actos de habla como referencia. La frase de la segunda parte del verso, *con corazón puro y verdadero*, es el foco de la mirada. ¿A qué alude la oración? ¿Es el corazón del hablante o el de la virgen, al que se refiere? La forma del enunciado excluye la posibilidad de que sea el corazón de la virgen el que se describe, pues no hay marcadores, ni

⁵¹ Sin duda, la Teoría de la cortesía en Pragmática enriquecería bastante el análisis de los cantos, pero acá nos referimos simple y llanamente a las reglas de convivencia que practicamos en Colombia, compartidas por esta comunidad de hablantes.

sintácticos ni semánticos. Por el contexto tampoco es probable, ya que el término “verdadero”, sin duda, no sería ni remotamente usado para tal fin. Es el corazón del hablante – cantora – compositor –comunidad, todos ellos referentes incluidos a lo largo de los cantos.

Pero no son estos referentes los que interesan ahora, porque estos están inmersos en la Situación de habla. El referente que hay que identificar plenamente es el que indica el marcador “con”, al inicio del verso. Se trata de una construcción metonímica con que se quiere describir un sentimiento, el mismo que lleva al hablante a complementar con el eufórico “¡Adiós! Carmela”, que es el verso que le sigue a estos que se están mirando. Si se tiene en cuenta que se trata de un hablante – creyente al agradecerle a la virgen por su “corazón puro y verdadero” está indicando una acción consumada: a lo largo de la noche los cantos en alabanza de la virgen operan en su subjetividad hasta producir un estado de bienestar al que quería llegar a través del ritual religioso. Tener un “corazón puro y verdadero” es el objeto del arrullo a Carmela, en último término. Dicho de otra forma, agradecer a Carmela porque saca las almas del purgatorio y hacerlo con la convicción de que lo hará en beneficio de todos, y de los muertos, produce ese estado interior al que se denomina “corazón puro y verdadero”. Si bien es evidente que el término “verdadero” resulta de la necesidad de rimar los versos, no deja de ser un adjetivo que se agrega a “puro” para describir un estado interior cuya dimensión en realidad la da la palabra “puro”, pues es la “purificación” el fin de cantidad en estos rituales. El término “verdadero” es acuñado en el crisol tanto de la tradición musical como de la tradición religiosa, es decir, de las tradiciones de esta comunidad. Por eso, sus connotaciones semánticas acaban por asimilarse y adherirse a las del otro adjetivo, “puro”.

Todo esto que se ha dicho de “corazón puro y verdadero” completa el sentido de la despedida. Como se dijo, el fin se ha logrado, la gente ha “purificado” su corazón y tiene certeza de que la virgen sacará su alma del purgatorio y la de quienes en este momento están en él, como se lo pedían al inicio. Con este sentimiento, es el momento de despedirse. Pero también, es la última oportunidad de agradecer a la virgen. Dicho esto, véanse las reglas y condiciones del acto de habla del enunciado D1, como acto ilocutivo de dar las gracias, según la Tabla 5.

Tabla 5. Enunciado D1 como acto ilocutivo de dar gracias

Tipo de regla	Condiciones	
	Dar las gracias	Enunciado D1
Proposicional	Hecho pasado A llevado a cabo por O.	Tradicionalmente, Carmela (la Virgen del Carmen), saca las almas del purgatorio, según creencia religiosa de la comunidad
Preparatorias	A beneficia a H y H cree que A beneficia a H.	<i>La bendición de Carmela, la virgen, evita que el alma de H pene en el purgatorio, por lo cual H cree que la bendición de Carmela lo beneficia</i>
De sinceridad	H se siente agradecido o reconoce el beneficio de A.	H agradece porque en el arrullo a Carmela recibe su bendición para que su alma no vaya al purgatorio. Ahora el corazón de H es <i>puro y verdadero</i>
Esencial	Cuenta como expresión de gratitud o reconocimiento.	H participa del arrullo a Carmela para expresar gratitud y reconocimiento hacia ella, capaz de cambiar su corazón, condición para salvar el alma según la creencia religiosa (es el gran sentido del macro-acto de habla)
Comentario	Las reglas de sinceridad y esencial se superponen. Dar las gracias es expresar agradecimiento justamente en un sentido en el que, por ejemplo, prometer no es expresar intención (Searle, 1994: 76)	

3.3.6 Acto ilocutivo de prometer. Volviendo atrás, en el segundo verso del último pareado visto, hay dos enunciados. La frase inicial, *¡Adiós!, Carmela*, es el primero y la frase final, *hasta el año venidero*, el otro. El primero bien podría verse como realización, como consecuencia directa del efecto perlocucionario que hay en el realizativo que subyace a los enunciados D y D1. Visto así, es un enunciado cuya fuerza ilocutiva implica una despedida que denota el verbo **despedir** del primer verso, pues es condición de un realizativo que la expresión sea seguida de la ejecución de la acción que el verbo indica.

Pero, si el verso inicial es una expresión con fuerza ilocutiva de despedida, el hablante-compositor, encuentra necesario enfatizar la despedida con un acto de habla en que la fuerza ilocutiva tiene una marca particular; de ahí, que se agregue el tono exclamativo, para que la despedida sea eufórica, para que no sea una simple despedida; el hablante quiere que la despedida denote la emoción que siente y que quiere transmitir al oyente (Carmela), motivado por lo que siente en ese momento.

Así, el segundo elemento que agregan los versos del coro está en la segunda parte del segundo verso, en la expresión que se convierte en el enunciado E

(E) Hasta el año venidero

Nuevamente, nos movemos en la esfera en que el acto ilocutivo se realiza sin la presencia explícita de una marca indicadora de su fuerza ilocutiva, más allá del hecho de ser una aserción, que es el primer indicador a nivel sintáctico. Como aserción su condición de sinceridad es inobjetable y el carácter institucionalizado de la conmemoración es

prenda de garantía de ello⁵². Pero lo que interesa acá es el hecho de que el enunciado, desde el punto de vista semántico, se puede ver también como una promesa y es el contexto el que permite tomarla como tal. El acto de prometer, en este caso, está implícito en la fuerza de la costumbre de conmemorar todos los años el arrullo, con el compromiso, siempre cumplido, de volver a llevar a cabo la conmemoración. Las relaciones en la comunidad y entre la comunidad y la virgen, crean comportamientos y relaciones que marcan la vida cotidiana por la época en que se conmemora el arrullo. Como toda fiesta religiosa.

Por lo demás, el enunciado permite intuir la promesa, dado que hay marca léxica de futuro tanto en la preposición “hasta” como en el adjetivo “venidero”. La primera tiene la connotación de término o límite, para el caso, límite de tiempo futuro; al adjetivo la Real Academia le da el significado “que está por venir o suceder”, es decir, un futuro en la línea del tiempo, con lo que se cumple la regla proposicional que indica la Tabla 6, donde se pueden ver las relaciones entre los tipos de regla que se requiere verificar y las condiciones en que el enunciado E valida su condición como acto de prometer

Enunciado E: Hasta el año venidero

⁵² Searle (1994: pp. 58 ss), hace una distinción entre hechos brutos y hechos institucionales. De acuerdo con tal distinción, el arrullo a Carmela se puede mirar como un hecho institucional, en que los roles están formalizados. De este modo, la aseveración del enunciado E cumple con las condiciones necesarias para creer que el hablante (creyente) es sincero en su acto ilocutivo.

Tabla 6. Enunciado E como acto ilocutivo de prometer

Tipo de regla	Condiciones	
	Prometer	Enunciado E
Proposicional	<i>Pr</i> ha de emitirse solamente en el contexto de una oración (o trozo mayor de discurso) <i>T</i> , cuya emisión predica algún acto futuro <i>A</i> del hablante <i>H</i> .	<i>H</i> (cantora – comunidad) promete, en el contexto del arrullo a Carmela, al final, en el coro responsorio del arrullo de despedida, que el arrullo a Carmela se repetirá el año siguiente.
Preparatorias	<p><i>Pr</i> ha de emitirse solamente si el oyente <i>O</i> preferiría que <i>H</i> hiciese <i>A</i>, a que no hiciese <i>A</i>, y <i>H</i> cree que <i>O</i> preferiría que <i>H</i> hiciese <i>A</i> a que no hiciese <i>A</i>.</p> <p><i>Pr</i> ha de emitirse solamente si no es obvio tanto para <i>H</i> como para <i>O</i> que <i>H</i> no hará <i>A</i> en el curso normal de los acontecimientos.</p>	<p>La promesa que hace la comunidad, en la voz de la cantora, se hace bajo la certeza de que Carmela (la virgen del Carmen) sabe y espera que se repita el evento al año siguiente, por parte de la comunidad. Son las reglas que fijan las costumbres ya establecidas del ritual de conmemoración anual de la fiesta de la virgen del Carmen.</p> <p>En este sentido, es obvio que el ritual se volverá a celebrar al año siguiente</p>
De sinceridad	<i>Pr</i> ha de emitirse solamente si <i>H</i> tiene la intención de hacer <i>A</i>	<i>H</i> agradece que <i>O</i> pueda hacer <i>A</i> y pide que <i>O</i> haga <i>A</i> en beneficio suyo y en beneficio de las almas del purgatorio
Esencial	La emisión de <i>Pr</i> cuenta como la asunción de una obligación de hacer <i>A</i> .	<i>H</i> (<i>La comunidad</i>) asume la obligación de hacer <i>A</i> (el arrullo a Carmela), en vista de que es su costumbre para pedir su bendición que los protege del purgatorio
Comentario	Las reglas están ordenadas: se aplican solamente si se satisface la regla proposicional, y la regla esencial se aplica solamente si las reglas preparatorias y de sinceridad son también satisfechas	En este tipo de acto ilocutivo, en el que el marcador de la fuerza no está presente, a nivel sintáctico, en el campo semántico se puede tomar como una promesa. Por el contexto se comprende que la regla se cumple, que no se trata sólo de aseverar.

3.3.7 El macro acto de habla y los cantos como discurso. A esta altura, los cinco enunciados permiten plantear el hecho de que el texto de los cantos del arrullo constituye un discurso y que, como tal, es susceptible de ser mirado a partir de un macro-acto de habla, elipsis

entre inicio y final del arrullo y que queda descrito por estas cinco frases:

Enunciado A *Yo quiero y adoro a la virgen del Carmen*

Enunciado B *(La virgen del Carmen) saca las almas del purgatorio*

Enunciado C *Que la virgen del Carmen nos eche su santa bendición a todos y a las almas del purgatorio*

Enunciado D1 *(Yo), con corazón puro y verdadero, me despido de Carmela*

Enunciado E1 *Hasta el año venidero*

Ese macro-acto de habla se caracteriza por la prevalencia de cuatro tipos de fuerza ilocutiva que describen en términos generales el sentido del ritual del arrullo a Carmela por parte de la comunidad, así:

Aseverar *Empleado para manifestar afecto a la virgen del Carmen por medio de afirmaciones de cariño, adoración, de veneración, en general.*

Dar gracias *Este tipo de fuerza caracteriza a los actos de habla en que se agradece, porque la virgen del Carmen con su bendición tiene la potestad de sacar las almas del purgatorio*

Pedir, rogar *Coherente con lo anterior, en general, se le pide a la virgen que no cese de dar su bendición para sacar las almas del purgatorio, tanto de los muertos como de quienes están vivos.*

Prometer *Las promesas van aparejadas con las peticiones, pues se hacen las promesas con la esperanza de que se cumpla la petición, aunque no siempre se expresan de manera simultánea*

En consecuencia, estos cuatro tipos de fuerza ilocutiva indicados determinan el contenido de los actos de habla que subyacen a los versos analizados. Y, puesto que de estos versos se extrae el macro-acto de habla del texto general, se ha de inferir, entonces, que el conjunto de los cantos guarda relación constante con este macro-acto y se pliegan a esta esfera de sentidos y de significaciones. Lo que resta decir se sintetiza en las palabras de Searle (1994),

...La razón para concentrarse en el estudio de los actos de habla es, simplemente, ésta: toda comunicación lingüística incluye actos lingüísticos. La unidad de la comunicación lingüística no es, como se ha supuesto generalmente, el símbolo, palabra, oración, ni tan siquiera la instancia del símbolo, palabra u oración, sino más bien la producción o emisión del símbolo, palabra u oración al realizar el acto de habla (p. 26)

Así, entonces, el arrullo a Carmela constituye un gran evento de habla, que oscila siempre dentro de los límites de los niveles de sentido y significación que describe el esquema presentado arriba. Tenemos las marcas de inicio y de finalización del evento, los cuales manejan un nivel de coherencia lógica porque están ligados a través de las marcas del saludo y de la despedida y puede afirmarse que el sentido y significación que ofrecen estos cuatro enunciados es el sentido general del arrullo. Por tanto, este macro-acto determina el sentido general de los cantos de la noche.

Repitiendo el ejercicio que se hizo con el canto de inicio, los actos proposicionales del macro-acto de habla que enmarca el arrullo a Carmela tendrían la forma del esquema de abajo, ensayando a nivel pragmático un nivel de conexiones que redondea el sentido para

describir la realización general del evento y la coherencia existente entre inicio y final del mismo. El esquema sería

Yo quiero y adoro a la virgen del Carmen

Porque *(La virgen del Carmen) saca las almas del purgatorio*

Entonces *Que la virgen del Carmen nos eche su santa bendición a todos y a las almas del purgatorio*

Luego viene todo el proceso de alabanza, durante la noche, con lo cual el hablante-comunidad tiene la convicción de que la alabanza trae como consecuencia que la virgen les otorgue su bendición. Esto se hace evidente si se toma en cuenta el cumplimiento de la regla de sinceridad en los actos ilocutivos reseñados

Muy agradecido con corazón puro y verdadero, me despido de Carmela

Con mi promesa: *Hasta el año venidero*

En términos literarios esta sería la macro-estructura del texto general del arrullo, lo que significa que su contenido será una corroboración de la presencia de estos grandes sentidos que se han presentado. Igualmente, los actos de habla que describen (a la derecha), el contenido, configuran el macro-acto de habla del arrullo. Esto significa que, a lo largo de la noche, se oirá decir a la comunidad que quiere y adora a Carmela (virgen del Carmen), que la virgen saca del purgatorio las almas de vivos y muertos y que se pide a la virgen su santa bendición para que los beneficie sacando del purgatorio el alma de todos. Es apenas lógico, pues de eso trata el rito religioso y se comprende porque, dice Searle “siempre que dos actos ilocutivos tienen la misma referencia y la misma predicación, en el caso en que el significado de la expresión

referencial sea el mismo, diré que se expresa la misma proposición” (Searle, 1994: 38).

Como se ha podido apreciar en estos pocos versos, la expresión referencial que domina el evento siempre nos lleva hacia Carmela y lo que se predica varía, en términos de contenido, para matizar y enriquecer los adjetivos y las formas de alabar a la virgen. Pero en esencia, la parte intermedia de esta macro estructura se puede considerar homogénea en términos de lo que se predica.

Lo que se hará enseguida será mirar la secuencia de los cantos para verificar lo dicho y complementar la descripción semántica y pragmática que se ha propuesto. Como se planteó en los objetivos, se intenta mostrar qué es lo que comunican los cantos y, a partir de ello, la función que estos cumplen en términos de identidad.

3.3.8 El romance: la forma del mensaje. Hasta el momento, se han dado puntadas que permiten entender que los cantos de esta comunidad, en general en el Pacífico, tienen una tradición muy fuerte y arraigada y volver la mirada sobre ellos es importante para valorar la riqueza cultural que se ha acumulado en este litoral, tan excluido y olvidado por la cultura oficial. Porque como anota Tobón (2012), en su estudio sobre el romance en el Atrato,

...Se trata de un fenómeno periférico en un país que es periferia... (De) un pueblo con una cultura compleja, simbólica y cambiante que ha sobrevivido no obstante la indiferencia de la nación central colombiana, y que expresa, de manera particular, su sentido de vida y de muerte. Un pueblo que, como otros, ha incorporado a sus voces, antiguos relatos de distintas culturas para hacerlos suyos: cantos de una orilla que ahora también narran lo que acontece en la otra orilla (p.10).

Act sequence. La Secuencia de actos atiende a dos tópicos:

9) **la forma del mensaje.** Los cantos hacen parte de una tradición oral y musical que se extiende a una zona amplia de la región pacífica. Como tradición oral, proviene de la tradición religiosa que llegó a América con la invasión española en 1492, en donde venía ya el Romance, de origen medieval y que, como argumenta Tobón (2012), dejó huella en los cantos de las comunidades negras del Pacífico colombiano, como ocurrió en general con la música popular en el subcontinente. Para describir la forma del mensaje, muchos de los hallazgos y afirmaciones de Tobón son de gran apoyo, pues ayudan a explicar el origen, el papel y algunas características de los cantos en el contexto del corredor Tumaco-Barbacoas, territorio en que se ha

desarrollado esta versión de los cantos del Pacífico que se está analizando.

Tobón centró su interés en la tradición del romance en una comunidad de una región del departamento del Chocó y, por tanto, se puede extrapolar y decir que se trata de la gran comunidad afrodescendiente del Pacífico colombiano. Siendo el romance la base de los cantos del Pacífico y la pregunta por la función que tiene el canto a nivel identitario, hay un punto de partida común con este acercamiento al arrullo a Carmela. Dice Tobón (2012):

...no siempre lo esencial es el cambio, transformación, tergiversación o reducción de los textos; o la evolución que las formas poéticas van experimentando con el paso del tiempo para hacerse vigentes en una cultura determinada; quizá lo esencial sea la función que este tipo de poesía entra a cumplir dentro de contextos particulares, disímiles, a veces, con los que la tradición histórica los ha utilizado. Cuando el verso se convierte no en el centro de la propuesta sino en un vehículo a partir del cual se hace visible la ritualidad de un pueblo, es necesario replantear cómo comprenderlo, cómo denominarlo y cómo clasificarlo" (p.12).

Se trata del mismo interés y por eso el acuerdo es total cuando afirma Tobón que al acercarse a esta expresión cultural, heredera del romance español, "se descubre la vitalidad de un canto y una poesía que se transforma en sus estructuras y en sus dinámicas para convertirse en espacio vivo, vigente, en grito y en susurro de un pueblo que se niega a morir" (p. 292).

En cuanto al género, el romance recibe tal denominación desde el siglo XIV, pero es en el siglo XV que se extiende y se consolida el término. En

tal época, dice Menéndez Pidal (1953): se llamó romance a toda “composición monorrima, asonantada en un octosílabo no y el otro sí, es decir en los versos pares” (Vol. 1, pp. 7), forma que perdura en los cantos del arrullo, con las variaciones que hace la tradición y que serían motivo de otra investigación. Lo cierto es que cuando arriban los españoles a América, el romance echa a andar y es adoptado de este lado del Atlántico. Al llegar las comunidades afrocolombianas, encuentran ya la tradición incorporada, es parte de la competencia comunicativa de los hablantes, de modo que la adoptaron y la apropiaron y hoy perdura entre ellos, como se mostró anteriormente en diferentes referencias bibliográficas de estudios de los cantos del Pacífico.

Luego de varios siglos de existencia, el romance tendría su apogeo en la época que se denomina *Siglo de oro*, en la historia de la literatura española, hacia los siglos XVI y XVII. Deja de ser exclusivamente cultura popular para ser adoptado por círculos literarios. El romance permite comprender más la grandeza de Quevedo, igual que la dimensión de García Márquez se comprende mejor por la tradición del vallenato, quizás otro género que brotó alimentado por el mismo romance de que aquí se trata.

De acuerdo con esto, aunque esto no es un estudio sobre el romance en el que se puedan suscribir afirmaciones similares a las de Tobón, se pueden comprender algunos sentidos del canto a lo largo de la costa Pacífica colombiana, como parte del repertorio de los arrullos y alabaos, incluidos los que se cantan en honor a la virgen del Carmen. Desde luego, acá no prima el romance noticiero ni se involucran otros temas, pues todo gira en torno al romance religioso. Pero los sentidos que indica Tobón, de patrimonio visible, del canto como parte integral de las

actividades cotidianas, de la fiesta y de la memoria son compartidos por el arrullo a Carmela.

El **romance**, al decir de Espinosa (1931), “es un poema narrativo de carácter episódico, compuesto en forma dialogada y en versos largos (por lo general de 16 sílabas divididos en dos grupos rítmicos mayores de ocho), asonantados. La verdadera manera de leer los romances españoles es con acentos rítmicos y fuertemente acentuados en la sílaba séptima de cada hemistiquio o grupo rítmico, ya sea que este venga en medio del verso o unido a la asonancia, como en los dos versos siguientes del romance del Cid:

“Cabalga Diego Laínez
7
al buen rey besar la mano:
7
consigo se los llevaba
7
los trescientos hijos dalgo” (p. 31)
7

Mirando esta descripción, se comprende la forma de los cantos del arrullo y, en general, la tradición musical de la cultura popular, no solo en esta región sino en Hispanoamérica. La métrica del romance es la forma más sencilla y de fácil recordación en el idioma español y de ahí su popularidad.

La división que hace Espinosa (1931) de los romances comprende:

I. *Los romances históricos*, de los cuales hay dos divisiones importantes y muy distintas, los romances históricos primitivos y los que no son primitivos; II. *Los romances fronterizos* o de las guerras de Granada; III. *Los romances carolingios* que cantan los asuntos caballerescos de la epopeya y leyendas épicas de Francia; IV. *Los romances novelescos* que se inspiran en el caudal folclórico común a una gran parte del mundo

occidental. V. *Los romances eruditos* (refundiciones o arreglos de romances populares) y VI. *Los romances artísticos* (originales de poetas conocidos. (p. 19)

Esta división permite ver, salvo los dos últimos casos, que son del siglo XVI, hasta donde se remonta la tradición. Algunos autores la llevan hasta el siglo IX. Primero Andrés Bello y luego Ramón Menéndez Pidal mostraron la relación directa entre muchos romances históricos primitivos y los cantares de gesta, en versiones prosificadas de las crónicas de las grandes batallas de la antigüedad hispánica. Un camino que alcanza su cima en el siglo de oro y que perdura en América hasta nuestros días, como en el caso de tradiciones como la del arrullo a Carmela.

Un caso especial del romancero español es el romance noticioso, o noticiero, que tuvo su mayor auge en el siglo XV y se extiende al XVI. Aunque existen casi que desde un comienzo, no se ha podido demostrar, estos romances aludían a las grandes gestas pero, a la vez, retomaban temas y asuntos de los lugares o de las épocas y de ahí provenía su demanda y popularidad. Un fenómeno que se replica en América, pues las comunidades marginales le imponen al romance su diario vivir y existencia para divulgarla y para re-conocerse entre los diversos asentamientos. En España el auge del romance noticiero decae, hasta prácticamente desaparecer, a comienzos del siglo XVI. Hecho que coincide con el viaje de Colón, con la invención de la imprenta y la publicación de los primeros romanceros y con la expulsión de los árabes del territorio español. Se ha dicho que fueron tres factores que se conjugaron para causar el desinterés por el romance noticioso. Su

producción se inicia en la segunda mitad del siglo XIII y, dice Menéndez Pidal (1953)

...forman clase especial, por ser (juntamente con los romances fronterizos) los que menos asonantes agudos emplean y por usar casi únicamente los asonantes más corrientes en el idioma (á, áá, ao, ía); se abandonan así a la facilidad métrica más que los otros, son menos literarios, más vulgares (V1, p.159).

Este tipo de romance tiene trascendencia para el caso que nos ocupa, pues, continúa Menéndez (1953)

España se distingue de los otros pueblos románticos por ser el país en que la misión político social de toda epopeya, el noticiar los sucesos actuales y rememorar los remotos, se desarrolla con más persistencia. En Inglaterra, Francia, Italia, Alemania, Grecia y demás países europeos, esto tuvo cauces distintos, claramente diferenciados. En "el romancero se refleja en continuados episodios toda la historia medieval desde el siglo X hasta los comienzos del XVI. Tan prolongada producción de gestas y romances no es sino un resultado singularísimo del particular realismo que desde siempre caracteriza al genio hispánico (V1, p.302).

Esta tradición española es importante por su carácter popular. Estos romances noticiosos eran muy apreciados como "expresión espontánea del sentimiento público, nacidos al calor de los acontecimientos que cantan" y eran considerados "medios de propaganda política, oficio que el cronista Antonio de Herrera tenía por antiquísimo" (Menéndez, 1953: V1, 303). De hecho, se ha dicho que existen relaciones directas entre el

romance y las crónicas, que no fueron populares entre nosotros, posiblemente, es lo más seguro, por ser letra impresa.

Ahora bien, la forma de los romances va aparejada con su historia y origen como expresión poético-literaria. Uno de los rasgos que le sobreviven al romance español venido a América es el carácter juglaresco, por lo cual no faltan los ejemplos en que “algunos rasgos del estilo épico-lírico” pueden estar mezclados con “otros del estilo más cerradamente informativo o pormenorizado, propio del relato noticioso de un juglar aficionado al estilo intuitivo tradicional” (Menéndez, 1953: V1, 309). Piénsese en la música en una región como el Pacífico y se verá clara la posibilidad de que este tipo de romance haya calado con la función de la poesía trovadoresca. En cierto sentido esto es propio de toda música popular, como lo dijo tantas veces García Márquez del Vallenato. Pero para hacer cuentas, el factor oralidad en la cultura es determinante para esta apropiación. Es en la tradición oral de una comunidad donde se produce la pervivencia de esta poesía, como lo muestra la tesis de Tobón y como estamos indicando que ocurre acá, donde la transmisión se hace de generación a generación, de padres a hijos, con la naturalidad del mundo en que viven.

Un testimonio inmejorable, el del poeta guapireño Helcías Martán Góngora (1965):

¡Cuántas canciones que vinieron desde España, a lomo de lentas carabelas, y que hoy casi nadie recuerda en la península, aún se repiten en nuestros campos con el acento de cada región! ¡Cuántos versos del romancero andan en boca de nuestros labriegos mediterráneos y de los mineros del litoral! (p. 2)

La imagen que nos ofrece José Bergua (SF), de la España Medieval, es muy detallada en cuanto al carácter juglaresco de los romances, (sobre todo los noticieros):

“No en balde la niña dejó el regato y el vaquerillo abandonó el prado. La noticia ha llegado ya a las salas de la casa solariega. En el estrado, una dama con los ojos entornados y el pecho palpitante, recita en voz baja aquel romance que oyó en las Carnestolendas al juglar:

“Quien dijere que la ausencia
Causa olvido en quien bien ama
Mi firmeza lo desmiente
En quien verá que se engaña...

El campo permanece mudo, soleado, quieto. Las vacas pastan mansamente en el prado y el agua fresca del regato bulle entre las pedrezuelas blancas, a la sombra de los copudos árboles. ¡Estamos en la montaña, en la Extremadura, en Castilla! ¿Corre el siglo XV, el XVI? Es igual. El juglar temple su vihuela y va a comenzar su melopea. Las gentes le rodean. Un poco de silencio.” (pp. 9-10)

La relación entre el romancero y el tema religioso, como indica Menéndez Pidal (1953), se remonta al 1200, cuando se llamaba “romance a un poema extenso escrito en cuartetas del mester de clerecía, que no se cantaba, sino que se “rezaba” o recitaba” (V1, p. 3). El *Libro de Apolonio (1250)*, “dice de sí mismo ser un romance de nueva “maestría” (copla 1), y luego cuenta que Tarsiana, haciendo oficio de juglaresa ante las muchedumbres, “quando hovo asaz cantado, tornóles a rezar un romance bien rimado de la su razón misma” (copla 428), esto es, un romance sobre sus propias aventuras, un romance narrativo (Menéndez, 1953:V1, 4).

Una de las formas de clasificar los romances es por la época en que surgieron. Así, se habla de *Romancero viejo, o sea*, para romances anteriores al siglo XV. Los que se escribieron posteriormente pertenecen al *Romancero Nuevo*. Menéndez Pidal afirma, de manera tajante, “No conocemos romances de tema bíblico o religioso que pertenezcan a la clase de los “viejos”. Algunos calificados de tales en el libro de vihuela de Enríquez de Valderrábano (1547), sobre *Judith*, sobre *Elías* y sobre *Matatías*, no parecen tradicionales, por más que tengan el estilo y la brevedad de los verdaderamente viejos (Menéndez, 1953: V1, 344). En América, se sabe que el propósito evangelizador tuvo en el romance una de sus recursos didácticos, pues se le usó para que la gente memorizara y repitiera lo que debía aprender.

Puntualiza Menéndez, “El romancero sagrado tiene en buena parte sus orígenes en el romancero profano. Todo romance muy divulgado provocaba una imitación religiosa, para ser cantada con la melodía que andaba en boga”. (V1, p. 345). A dicha afirmación habría que hacer la salvedad de que se acostumbra clasificar los romances de temas de Historia religiosa o bíblica como romances Históricos.

En la región donde nacen los cantos del arrullo a Carmela, que como se anotó anteriormente, corresponde a la estudiada región de Barbacoas, se han hecho varios estudios referidos al romance sagrado, o religioso, también bajo la perspectiva del canto. Cabe señalar los estudios de Gisela Beutler (Estudios sobre el romancero en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad); Susana Friedmann (Estrategias orales y la transmisión musical del romancero en las tierras bajas de Colombia y Proceso simbólico y transmisión musical: el romance y los cantos festivos religiosos del sur

de Colombia); Nina S. de Friedemann (Contextos religiosos en un área de Barbacoas, Nariño, Colombia). A Ellos se suma la investigación de Tobón, a la cual regresamos.

En cuanto al papel del romance dice Tobón (2012),
El romance es pues, signo y símbolo de una sociedad que no renuncia a sus **imaginarios**, a sus ritos y a sus **creencias**; sociedad que en medio de la violencia y el desplazamiento, continua construyendo **vínculos con la tierra**, con el **cosmos**, con “los mundos de arriba y de abajo” **a través de sus santos**, de sus “angelitos” y de sus difuntos. (p.192)

Desde otra perspectiva, del papel o función del canto, Tobón lo dice así,
Así mismo, el romance sigue siendo narración vigente que cuenta historias cotidianas para la esperanza – desesperanza, para el jolgorio, para el amor... se deduce que el romance no es sólo un relato cantado, es expresión estética-ritual que funde sus sonoridades explícitas con multitud de implícitos de las esencias más profundas del hombre-mujer negro atrateño. (p. 293)

Frente a la trascendencia de estas afirmaciones, advertirlo es más que necesario,

Pero la investigación hace evidente también que el acelerado proceso de cambio, producto de la guerra, a la que se ha sometido a la región — desde claros intereses políticos y económicos—, pone en alto riesgo de desaparición a esta y a muchas manifestaciones vivas de la cultura particular del Pacífico. (Tobón, 2012: 293)

Comenta Tobón (2012) que Gisela Beutler, décadas atrás, ya advertía de otras razones que podrían hacer que la tradición desapareciera y complementa:

Muchos jóvenes e incluso adultos de la región, al preguntarles hoy por los romances, dicen no conocerlos o hacen mención de ellos como antiguos textos que cantaban sus padres o abuelos y que ya pocos recuerdan; sin embargo, al entonar canciones actuales o declamar poesías compuestas por ellos mismos, se evidencia que las formas literarias del romance siguen vigentes en estas comunidades; que el verso octosílabo y la rima continua son parte significativa de su conocimiento musical y responden a esa manera particular de construir su universo estético y expresivo, y que muchas melodías de viejos romances continúan acomodándose para los reclamos actuales. (p.295)

Pero los cantos son también música tradicional, folclore, elaboración, en este caso de una comunidad campesina, de tradición oral, comunidad de río como se denomina en la región de procedencia.

Tobón habla de apropiación de una “expresión poética y musical”, pero cabría preguntar si acaso el romance no fue ante todo música, como se puede colegir de la descripción de sus orígenes que hace Menéndez Pidal, que lo muestra como un ritmo con el que bailaba la gente en la España de mediados del siglo XIV. Igualmente, Tobón centra la atención “sobre el estribillo y las diversas estructuras que se apropian para hacer de los romances un canto colectivo” (p. 28).

Tobón hace una clasificación del romance atrateño basada en la “función social” y en su “estructura poética”. Presenta “también una aproximación analítica al universo sonoro de estos relatos cantados” (p.

28), para mostrar la pervivencia de una tradición. Al denominar “relatos cantados” a los cantos, confirma la perspectiva que se adopta acá, de mirar el universo de los cantos del arrullo a Carmela como un texto narrativo susceptible de ser abordado desde el análisis del discurso.

Se puede pensar, por lo dicho, que el romance pudo haber sido adoptado por estas comunidades, ante todo, por ser música, celebración, fiesta. Igualmente, esto fue lo que hizo que se adoptara la condición narrativa del romance. Es decir, lo que Menéndez Pidal llama *romance noticiero*. En estas comunidades de río, dadas las distancias y el aislamiento de las pequeñas comunidades que se asientan a lo largo de las corrientes, el romance bien puede verse como instrumento para que todos se actualicen (para hacer eco a la denominación de noticiero), en cada encuentro, para que se enteren de lo que pasa en el territorio, a lo largo del recorrido del río.

Otro elemento que agrega Tobón

Se hace evidente que se trata de una estructura abierta, donde los intérpretes pueden recrear versos sobre cualquier objeto que la mujer se pueda poner, y que este recurso se convierte en medio expresivo válido en una comunicación oral participativa y comunitaria. (Tobón, 2012: 43).

Para cambiar de ámbito veamos su afirmación

Centremos la atención ahora en la voz cantada, en lo musical; no pensada como la que acompaña los textos literarios sino como la otra parte esencial en la construcción y transmisión de los romances como

un todo narrativo y sonoro. El componente musical, se insiste, es tan importante y fundamental como el elemento textual (Tobón, 2012: 46).

El trabajo de Tobón es un punto de referencia obligado para mostrar estos aspectos de la forma que tiene el mensaje en el arrullo. Se podría emprender la tarea de demostrar que sus afirmaciones son válidas para los cantos del arrullo a Carmela, pues, como él mismo anota, se trata de una expresión cultural que abarca todo el litoral Pacífico.

Todas estas poblaciones evangelizadas lo fueron por medio de la “evangelización en verso romanceado”, como dice Tobón. Todas, a lo largo del siglo XIX, vivieron igual abandono político del Estado nacional, se hundieron en la miseria económica y allí forjaron su propia cultura.

En cuanto al romance, lo que diferencia cada acervo local radica en que a todas partes no llegaron los mismos romances. Seguramente los religiosos fueron los más comunes, pero la apropiación de cada lugar tiene tantos factores que inciden en el resultado final, que sería virtualmente imposible que fuera homogéneo el acervo de todo el litoral.

3.3.9 El estribillo y los dejes: sonido que identifica. El estribillo se vuelve un rasgo común y, curiosamente, no por haber sido parte de la herencia española, porque en España fueron más bien raros los romances con estribillo. Salvo las islas canarias, se sabe que en el resto de España esto no fue acostumbrado. Por tanto, es el estribillo algo autóctono de América y, para el caso, propio de la cultural del litoral Pacífico. Una rasgo que está, además, por esclarecer y documentar.

En los cantos del arrullo, el estribillo está ligado a los coros responsorios y, al igual que en la zona que estudia Tobón, la presencia del estribillo

indica necesidad de vincular a la gente en el ritual, de que participen en el canto con que se alaba a la virgen quienes están presentes. Si bien, hay un coro responsorio, el estribillo hace posible que muchas voces entonen los cantos.

Como se dijo ya en una oportunidad anterior, y como lo muestra Tobón, estas comunidades tienen en la música una de sus improntas como cultura. Se puede decir que, básicamente, son gente que canta. De modo que el ritual está impregnado de tal impronta. Por esta razón, la manera de cantar, el afán por perfeccionar el canto y el sentido del canto, hacen parte del factor identitario de esta comunidad de habla, como se ha mostrado ya en los capítulos precedentes.

Al estribillo deben sumarse los *dejes*, de los cuáles se habló anteriormente, que son terminaciones de los versos que se ejecutan al cantar. “Estos cantos son de oído”, me dijo un decimero. Y ese es el punto, la frase resalta este factor identitario del canto. En los dejes se aprecia el gusto por el canto y la necesidad de hacerlo de un modo propio, particular, inconfundible. Con el tiempo, seguramente que al hacer un estudio de los dejes, podrían aflorar las reglas y sus características.

Para apoyar lo anterior, nada mejor que las palabras de Roman Jakobson (1988), luego de estudiar el poema *El cuervo*, de Edgar Allan Poe. Del poema resalta el *leit motiv* que le da un aire misterioso al poema, *nevermore*, que se repite a lo largo del poema y cuya presencia, según Jakobson, obedece a que Poe la incluyó porque semeja un graznido que hace el cuervo, y para Poe esto era definitivo porque buscaba “lo que este augural pájaro de los tiempos antiguos, lo que este

triste, desgraciado, siniestro, delgado y augural pájaro de los antiguos tiempos, querría hacer graznando su *nevermore*". (p.9)

La perspectiva con que Jakobson mira el procedimiento de Poe y esa especie de estribillo del poema, apoyan lo que se ha podido ver, de la importancia del canto para estas comunidades. Al relacionar sonido y sentido, Jakobson se mueve en la dirección que se reseñó de Saussure, que los sonidos van conformando la comunidad de hablantes. De modo que los dejes y estribillos, como parte de la forma de cantar de esta comunidad, pueden ser vistos en función de ese proceso constante de establecer lazos identitarios a partir del canto. Dirá más adelante Jakobson,

Está fuera de duda que diversos medios fónicos tales como el tono y sus modulaciones, el acento de intensidad y de aspecto, los matices de articulación de los sonidos y de sus grupos, que estos diferentes medios nos permiten variar de manera absoluta cuantitativa y cualitativamente el valor emotivo de la palabra (p. 9)

3.3.10 Significados en la secuencia de los cantos del arrullo.

Luego de mirar la forma de los cantos, que como se ha podido ver, nace del romance español, el análisis se dirige al contenido. A mirar significados que ayuden a describir los cantos y a comprender relaciones identitarias que los convierten en factor de cohesión social.

10) **el contenido del mensaje.** Para seguir la línea de análisis que se traía, con el objeto de describir el contenido del mensaje del arrullo a Carmela, se mostrarán aspectos del contenido semántico del conjunto de cantos por medio de otros dos componentes inmersos en los actos de habla.

No es el interés, en este caso, hacer un acercamiento a los cantos a la manera de los estudios formalistas, ocupándose verso a verso, término a término de cada canto. En primer lugar, porque la mayoría de textos de los cantos, finalmente, son comunes a la celebración religiosa de muchos lugares y lo que se quiere ver es la expresión propia de la comunidad. En segunda instancia, para ser coherentes con la propuesta de Searle (1994), cuando anota que “el estudio de los significado de las oraciones y el estudio de los actos de habla no son dos estudios independientes, sino un estudio desde dos puntos de vista diferentes” (p. 28)

Dice Searle (1994), que “bajo la rúbrica general de actos de habla”, cuando un hablante emite oraciones puede estar realizando al menos “tres géneros distintos de actos. a) La emisión de palabras (morfemas, oraciones), b) Referir y Predicar; c) Enunciar, preguntar, mandar, prometer, etc.” (p. 32). Los primeros, explica Searle, indican que el hablante realiza actos de emisión; los segundos, que realiza actos proposicionales y los terceros, como se vio en la primera parte de este análisis, indican que el hablante realiza actos ilocutivos. Como observa el autor, se trata de una distinción metodológica que se puede hacer para ampliar el rango de observación de los actos de habla. No se trata de tres cosas distintas que hace el hablante al producir emisiones, sino del hecho que “al realizar un acto ilocutivo se realizan característicamente actos proposicionales y actos de emisión”. Más adelante explica, “los actos ilocutivos y proposicionales consisten característicamente en emitir palabras dentro de oraciones, en ciertos contextos, bajo ciertas condiciones y con ciertas intenciones” (Searle, 1994: 33).

En la sección anterior nos ocupamos de describir esto último, las intenciones de los hablantes, de la comunidad, que subyacen al evento general de habla del arrullo, con base en la tipología de Actos de habla de Searle. Se procedió siguiendo la orientación de van Dick. Se tomó dicho evento general como un macro acto de habla y se miraron las intenciones del hablante (la comunidad, en boca de las cantoras), a partir de las emisiones de los actos de habla al inicio y final del arrullo. Lo que sigue consiste en mostrar que tales intenciones aparecen en los distintos cantos a lo largo de la noche y que hay otros elementos de significación en el conjunto de cantos. Para hacer esto, los actos proposicionales son el punto de apoyo, pues implican la predicación y las expresiones referenciales. De este modo se redondea la descripción de significados, en cuanto a su contenido, al mirar, por un lado, lo que se predica de la virgen, de las creencias y de la fe de los asistentes. Por el otro, mirar la referencia en los cantos, para así completar una visión del contenido del mensaje en los cantos.

Lo que se hará será abordar en términos de actos de habla algunos aspectos relacionados con el macro-acto de habla que se describió anteriormente, teniendo en cuenta que el contenido proposicional de los cantos nos indica tanto función como contenido, que es lo que se representará a través de cuadros de análisis. Según la teoría de los actos de habla de Searle, en el acto ilocutivo el contenido es la proposición y la fuerza ilocutiva con que se presenta la proposición es la función (Searle, 1994: 132). Una última descripción que hace el autor quizá acabe de aclarar esta manera de proceder:

...la forma gramatical característica del acto ilocutivo es la oración completa (puede ser una oración que conste de una sola palabra), y las

formas gramaticales características de los actos proposicionales son partes de oraciones: predicados gramaticales para el acto de la predicación, y nombres propios, pronombres y otras ciertas clases de frases nominales para la referencia (p. 34)

Pero antes de proceder, veamos en que se basará el ejercicio que se piensa realizar, para lo cual se retoma la propuesta de las reglas de predicación que expone Searle (1994: 130). Esto es necesario para la comprensión cabal de lo que se dirá adelante sobre contenido y función en la secuencia de los cantos del arrullo. Para mostrar esto veamos un verso del primer canto, *Dios te salve María*,

(y) bendito es el fruto de tu vientre, Jesús

Tomaremos el verso como un acto de enunciación en el que están inmersas varias proposiciones, de las cuales se desprenden significados del evento general de habla del arrullo a Carmela. Se trata de oraciones coordinadas mediante un signo ortográfico que implica una función de conjunción explicativa. En el verso, Jesús es una oración que especifica la expresión metonímica “el fruto de tu vientre”, que alude al vientre de María.

Lo que haremos, en general para todos los casos, es mirar en los versos los elementos de predicación, de lo cual se desprenden afirmaciones que se hacen para describir el objeto a que se refieren, generalmente la virgen, que siendo el tópico del macro acto de habla es objeto de las predicaciones en los cantos. Y para señalar lo que se predica se identificarán proposiciones que constituyen el acto proposicional al que se llama “Contenido” en las tablas de análisis. En el caso del verso que hemos tomado, podemos identificar varias proposiciones que cabe señalar, como:

- El fruto del vientre de María es bendito
- Jesús es el fruto del vientre de María
- Jesús es el hijo de María
- Jesús es bendito

Estas proposiciones se pueden identificar por medio de las transformaciones que llevan de la estructura profunda de las oraciones hacia la expresión final del hablante. No es del caso adentrarse en linderos de la Gramática generativa, pues, como anota Searle (1994), con identificar una proposición en la predicación basta para identificar el contenido.

Lo que se hará en el cuadro de análisis será mirar los diversos cantos del arrullo para identificar proposiciones y sumarlas al contenido. En cada caso, la proposición está ligada a la función del enunciado, esto es, a la intención expresada en el acto ilocutivo, por lo cual se ponen los dos temas en la tabla. No se seguirá el proceso de demostrar la validez del tipo de acto ilocutivo de que se trata en cada caso, pues se mirarán solo enunciaciones similares a los casos ya analizados, de modo que no haya lugar a duda sobre esto y el dispositivo indicador de la fuerza ilocutiva sea evidente.

Volviendo al verso, lo que se hará en cada caso será tomar la(s) proposición(es) que se considere pertinente agregar como contenido semántico de los cantos, junto al tipo de acto ilocutivo al cual están ligadas. Para el caso del verso que estamos tomando, elegimos una de las cuatro proposiciones mostradas y validaremos en ella si cumple o no las reglas de la predicación que establece Searle. La proposición a tomar en cuenta es:

Enunciado F: El fruto del vientre de María es bendito

El planteamiento que Searle hace de la predicación es así: dado que *H* (el hablante) emite una expresión, *P* (el predicado), *H* predica con éxito y de manera no defectiva, *P*, de un objeto, *X*, si y sólo si se dan las condiciones que señala la Tabla 7.

Tabla 7. Enunciado F sometido a las reglas de predicación de Searle

Condi- ción	Reglas	Enunciado E
1	Se dan las condiciones de <i>input</i> y <i>output</i>	La comunicación no tiene problema
2	La emisión de <i>P</i> aparece como parte de la emisión de alguna oración (o trozo similar de discurso) <i>T</i> .	Se cumple. El enunciado hace parte de los cantos del arrullo que conforman un macro acto de habla
3	La emisión de <i>T</i> es realización o pretendida realización de un acto ilocutivo.	Se cumple, como ya se mostró a través de las intenciones de <i>H</i>
4	La emisión de <i>T</i> incluye una referencia con éxito a <i>X</i> . Para que el hablante predique una expresión de un objeto, debe haberse referido con éxito al objeto.	Se cumple. Éxito se refiere a que hay una referencia definida, en este caso el vientre de la Virgen; no hay duda acerca del objeto de dicha referencia
5	<i>X</i> pertenece a un tipo o categoría tal que es lógicamente posible que <i>P</i> sea verdadero o falso de <i>X</i> .	El contexto determina la condición de verdad para todo lo que se afirma de <i>X</i> (la virgen del Carmen, o Carmela)
6	<i>H</i> intenta mediante la emisión de <i>T</i> plantear la cuestión de la verdad o falsedad de <i>P</i> respecto de <i>X</i> (en un cierto modo ilocutivo, modo que será indicado en la oración por el dispositivo indicador de la fuerza ilocutiva).	Esta condición se cumple pues se trata el arrullo de una alabanza a la virgen, en todos los sentidos posibles. <i>H</i> (la comunidad), dice diversas cosas de la virgen en “cierto modo ilocutivo” (aseverar, afirmar, declarar), que revela el dispositivo indicador de fuerza.
7	<i>H</i> intenta producir en <i>O</i> el conocimiento, de que la emisión de <i>P</i> plantea la cuestión de la verdad o falsedad de <i>P</i> respecto a <i>X</i> (en un cierto modo ilocutivo), por medio del reconocimiento por parte de <i>O</i> de esta intención, e intenta que este reconocimiento se logre por medio del conocimiento que <i>O</i> tiene del significado de <i>P</i> .	El contexto de la celebración religiosa, o sea el mundo posible del arrullo a Carmela, hace verosímil y valida esta exigencia. Se trata de una relación con la virgen del Carmen, Carmela, en que todo transcurre bajo un manto de entendimiento común entre <i>H</i> y <i>O</i> .

Condi- ción	Reglas	Enunciado E
8	Las reglas que gobiernan P son tales que esta expresión se emite correctamente en T si y sólo si se dan las condiciones 1 - 7.	Se puede verificar que estas condiciones se cumplen

El ejercicio se hace para sentar las bases de lo que viene, esto es, seguir el procedimiento anterior, con ejemplos similares al enunciado F y mostrar el acto proposicional inmerso en el acto ilocutivo, a la par que se indica el sentido de su fuerza ilocutiva (la función del acto de habla total). No se hará en forma exhaustiva la demostración que se acaba de hacer para cada proposición pues los ejemplos que se tomarán cumplen todos una condición: la de ser expresiones en que no hay lugar a duda acerca de su sentido y validez. Este procedimiento se sigue, como se dijo, para mostrar otros contenidos semánticos de los cantos.

Se hará otro paréntesis antes de entrar en materia, para mirar el acto ilocutivo de dar orden, hasta el momento no tratado, para agregar esta fuerza ilocutiva al análisis. Para ello, tomamos como base el coro del saludo a la virgen

¡Ay! ¡Súbanla y colóquenla!

¡Ay! ¡Súbanla y colóquenla!

¡Ay! ¡Colóquenla, a Carmela, en el altar!

Tomando el tercer verso, como punto de apoyo para mostrar un enunciado que tiene fuerza ilocutiva de *ordenar, mandar*, como se aprecia en la Tabla 8, que aborda el enunciado G. como se ha procedido antes, el enunciado se transforma anulando la forma reflexiva del verbo para que la orden se exprese escueta, así:

Enunciado G: ¡Coloquen a Carmela en el altar!

Tabla 8. Enunciado G como acto ilocutivo de ordenar, mandar

Tipo de regla	Condiciones	
	Ordena, mandar	Enunciado F
Proposicional	Acto futuro de A de O	El acto de colocar a Carmela en el altar será realizado por un oyente O.
Preparatorias	1. O es capaz de hacer A 2. No es obvio ni para <i>H</i> ni para O que <i>H</i> va a hacer A de manera espontánea en el curso de los acontecimientos.	1. O es capaz de subir y colocar a Carmela en el altar 2. alguien de la comunidad da la orden de subir a la virgen al altar, porque no es obvio ni para <i>H</i> ni para O que ellas mismas la van a subir
De sinceridad	<i>H</i> desea que O haga A	Quien dio la orden desea que alguien de la comunidad la obedezca
Esencial	Cuenta como un intento de hacer que O haga A	<i>H</i> expresa la orden con la certeza de que alguien acatará la orden
Regla adicional	<i>H</i> está en posición de autoridad sobre O	Quien da la orden ha recibido de la comunidad posición de autoridad según su organización social
Comentario	Las reglas de ordenar, mandar, son las mismas de pedir, salvo que se agrega la orden sobre la posición de autoridad	

Expuesto el acto ilocutivo de ordenar, se tomarán cantos del arrullo, a la manera de la Tabla 7 (p. 189), tomando aquellos versos en que subyacen dos tipos de enunciado. De un lado, los de carácter declarativo, asertivo, acerca de la virgen, pues lo que se verá, en general, es la predicación que se hace de la virgen del Carmen, Carmela o Carmelita, el gran tópico del macro-acto de habla que constituye el evento de comunicación (el arrullo a Carmela). Los otros enunciados apuntan hacia la interacción verbal entre cantoras o entre estas y los fiesteros.

Para efecto de validar el ejercicio, todos los versos se toman bajo la premisa de que les subyace un enunciado al que, a su vez, le subyace un acto ilocutivo y que, al decir de la teoría de los actos de habla, se contempla para su análisis la presencia de actos ilocutivos de predicación, actos referenciales y actos proposicionales para mostrar aspectos de sentido y significado.

3.3.11 Contenido y función en los actos ilocutivos de la secuencia de cantos⁵³

3.3.11.1 La predicación. Los cantos serán mirados ahora desde lo que se predica a través de los versos del arrullo a Carmela. Para ello se mirará el contenido proposicional en los versos de diferentes cantos, para así, apreciar aspectos que se predicán de la virgen, lo que compone finalmente la exaltación que la comunidad hace de ella. En las tablas aparece entonces el verso escogido, la proposición sacada del verso y el tipo de acto ilocutivo que representa la proposición como enunciado, es decir, su función, en la tercera columna. Esta columna, por tanto, equivale a ampliar la observación sobre los tipos de actos de habla que contienen los cantos. De alguna manera, es la continuación de lo que se hizo en el primer acercamiento a los actos de habla inmersos en el arrullo, haciendo a un lado el proceso de demostración.

De la primera parte del arrullo: la procesión (o balsada)

Tabla 9. Versos de la Salve

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
Dios te salve (María)	Rogamos a Dios que salve a María	Petición, deseo
María llena eres de gracia	María tiene abundante gracia (la gracia de Dios, de acuerdo a los)	Aseverar, afirmar

⁵³ Ver los cantos al final, en Anexo.

	cánones de la creencia)	
bendita tu eres (entre todas las mujeres)	María es la única mujer bendita	Aseverar, afirmar
bendito es el fruto de tu vientre, Jesús	El hijo de María es bendito	Aseverar, afirmar
Santa María madre de Dios,	María es santa y es la madre de Dios	Aseverar, afirmar
ruega por nosotros pecadores ahora y en la hora de nuestra muerte	Pedimos a María que ruegue siempre por nosotros	Petición, deseo

Como se dijo, **la salve** es un alabao que se dice en alabanza de la virgen. Por ser el inicio del evento tiene connotaciones para tener en cuenta: el hecho de que no se cante sino que se diga a capela, en la voz de la cantora y el silencio de los demás, que intervienen solo para decir el amén, le da al contexto ribetes de solemnidad, de seriedad, de trascendencia, de ritual y enfatiza el tópico del macro-acto de habla, que se trata de la virgen Carmela, y no de otra santa o santo; digamos que el *Dios te salve* con que inicia el evento le otorga a este el tono de recogimiento que implica todo ritual de esta naturaleza. Prueba de ello es que se agrega un elemento, el silencio, para marcar el momento. Una vez que la cantora ha dicho el alabao, viene un silencio que es expresivo y redondea el sentido al que se alude.

No está demás corroborar en el texto las huellas de la cultura patriarcal, ya que el papel de la virgen, la condición misma de ella, está supeditada a la figura masculina. María recibe la gracia de Dios, no puede ella ser fuente dadora de gracia. *El señor es contigo*, se reza, para dar a entender que la virgen tiene el respaldo del poder de Dios. Y ella “ruega por nosotros”, es intercesora, pues ella misma no tiene la potestad para

redimir con su propia bendición. Es lo que se deduce del texto, en una lectura contemporánea.

El silencio se rompe con la irrupción de dos cantos. *Suban a Carmela al altar*, tiene un coro que abre y luego se desarrolla, según se aprecia en la Tabla 10:

Tabla 10. Versos del Saludo a Carmela

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
¡Ay! ¡Súbanla y colóquenla! ¡Ay! ¡Colóquenla a Carmela en el altar!	Suban a Carmela al altar	Ordenar, mandar
A Carmela yo la quiero	Yo quiero a Carmela	Aseverar, afirmar
Aprenderlo vos, aprenderlo yo y yo digo que Carmela	Aprendamos a querer a Carmela	Desear, pedir
Fue concebida sin mancha	Carmela fue concebida pura	Aseverar, afirmar

La primera línea de la Tabla revela la presencia de la comunidad en su celebración. Órdenes van y vienen. Que todo salga bien, es la meta, de modo que alguien debe poer orden, mandar. Dentro del ritual, mandan las cantoras y manda la Síndica, de quienes en primera instancia vienen las órdenes.

Atendiendo a otras fuentes de significación, el verso de la tercera línea que expresa el deseo y la promesa de aprender, está precedido del cuarteto

Allá van las tres marías
Subiendo al monte calvario,
En busca del redentor

Que allá lo están enclavando.

¿Qué es lo que debe aprender el hablante? Claramente, acá se introduce el sentido mítico – religioso del papel de la virgen en el viacrucis y crucifixión de Jesús. El canto corrobora el sentido religioso, el ritual y el carácter de recogimiento. El cuarteto de abajo, en cambio, obedece más a razones de composición, en que el hablante requiere la figura, el símil, para completar su predicación acerca de Carmela.

Dicen que la golondrina tiene la pechuga blanca,
y yo digo que Carmela fue concebida sin
mancha

En relación con este canto, a nivel pragmático en la comunicación, en el momento en que se interpreta el canto, de manera simultánea se organiza el altar. Así, cuando se da la orden de subir y colocar a Carmela en el altar, por medio del coro, las personas que acatan la orden lo están haciendo. Se trata, pues, de un efecto perlocucionario y lo que se dice es lo que se hace. Como ya se mostró, la virgen está llegando, de la procesión, en Cali, o de la balsada, en el territorio de origen, y la suben al altar.

Otro significado pragmático que emerge es la manera de nombrar a la virgen. Si el Salve fue sinónimo de recogimiento, veneración y adoración, ahora se hace saber que el tono que tendrá el arrullo también es el tono a que está acostumbrada la comunidad y la virgen se convierte en **Carmela**. Un tono de familiaridad y cercanía que la comunidad necesita, parece un rasgo particular de estas comunidades rurales, sin duda, que hace del arrullo una conmemoración a la que siempre se quiere asistir, es el encuentro de la gran familia o familia extensa. El saludo a Carmela prosigue y los versos irrumpen

Buenas noches Carmelita
 Buenas noches, ¿cómo estás?
 Buenas noches ¿cómo estás?,
 Buenas noches, ¿cómo estás?

Ahora Carmela es Carmelita y el tono es más festivo, es decir, más familiar. No se saluda a una extraña, se saluda a alguien conocido, a quien vemos año a año, según continúa el canto

Tabla 11. Otros versos del Saludo a Carmela

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
Hace un año que no te veo Y hoy te vengo a saludar	Hace un año no te veo y por eso te vengo a saludar	Aseverar, avisar
Carmelita ándate al cielo Buenas noches, ¿cómo estás?	Carmelita te pido que vayas al cielo	Pedir, rogar, ordenar
A componer el camino Buenas noches, ¿cómo estás?	Carmelita te pido que prepares mi camino al cielo	Pedir, rogar
Para cuando yo me muera Buenas noches, ¿cómo estás?		
Padrino y mi madrina Buenas noches, ¿cómo estás?	Quando yo muera quiero que mis padrinos me lleven	Aseverar, desear, Pedir, rogar,
Me han de llevar		
Carmelita bajo del cielo Solamente a preguntar Buenas noches, ¿cómo estás? Si los padres de familia Enseñaban a sus hijos a rezar Buenas noches, ¿cómo estás?	Carmelita quiere saber si los padres enseñan a sus hijos a rezar	Preguntar, pedir

El hecho de que el saludo inicie con dos versos que aluden al año que ha transcurrido desde el último encuentro, después de los primeros versos,

que son el saludo formal, es sinónimo de coherencia pragmática y, en términos del discurso del evento, a nivel narrativo es síntoma de que no hay detalle suelto. Ahí está presente el gesto con el que el creyente hace constar que ha cumplido su promesa del año anterior, según el canto de cierre, como ya se mostró (ver Tabla 7). Eso denota también el tono familiar que cobra el arrullo, que continúa

Ayúdeme prima hermana

Buenas noches, ¿cómo estás?

A sujetar el fajón

Buenas noches, ¿cómo estás?

Por qué se me está arrancando

La alita del corazón

Buenas noches, ¿cómo estás?

Acerca del término *fajón* no se ha podido precisar su significado y por el contexto tampoco es posible hacerlo. Los siguientes versos aparecen en el canto anterior y se repiten acá. Esto configura un efecto pragmático que le da coherencia al texto general, pues estas repeticiones ocurren a lo largo de la noche. También es sinónimo de conjunción y, dentro de las libertades poéticas que caracterizan al arrullo, se hacen diversas combinaciones de este recurso. A veces, se repite un solo verso, se repiten estribillos o, como en este caso, se repite una estrofa completa, que se combina con el verso que sirve de estribillo al canto.

A Carmela yo la quiero

Como una mata de cóngora,

Buenas noches, ¿cómo estás?

Así la quería ver

En el cielo con corona.

El significado adicional que tiene este canto que cierra esta parte de introducción del arrullo, es importante en términos de identidad cultural. Como se aprecia en la última estrofa, el canto cierra haciendo una aseveración que se refiere a una pregunta que hizo la virgen, pregunta que se le puede trasladar a la comunidad. Esto indica que los cantos tienen también una función didáctica y que la comunidad se protege haciendo esta reflexión para que no se pierda la tradición religiosa. No está demás hacer notar que la pregunta se dirige a los padres de familia, indicio de que la comunidad asume directamente la enseñanza religiosa de sus hijos.

- **Padre nuestro costeño**

Una vez se ha saludado, con espíritu festivo y en tono familiar, cambia de nuevo el tono y se torna solemne con el *Padre nuestro costeño*; el calificativo se refiere a que es cantado, con arreglos acordes con la tradición musical de la comunidad; la versión es propia, en el sentido de las pequeñas variaciones, por el énfasis en el verso final y, por supuesto, por la manera de interpretarlo. El *Padre nuestro* señala a la figura patriarcal que protege a sus hijos.

Tabla 12. Versos del Padre Nuestro Costeño

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
Padre nuestro que estas en los cielos, santificado sea tu nombre	Nuestro Padre está en los cielos Pedimos que el nombre de nuestro Padre sea santificado	Aseverar Pedir, rogar
Danos hoy nuestro pan de cada día	Padre, danos de comer todos los días	Pedir, rogar
perdona nuestra ofensas Como también nosotros perdonamos a	Padre perdona nuestras ofensas	Pedir, rogar Aseverar

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
los que nos ofenden	Padre, Nosotros perdonamos a quienes nos ofenden	
No nos dejes caer en tentación, líbranos de todo mal	Padre ayúdanos a no caer en tentación Padre, aléjanos de todo mal	Pedir, rogar

Como se aprecia, al Padre se le pide, se le ruega, por el bienestar y salvación. Estos significados se repiten en la noche, pues la virgen es beneficiaria de Dios e intermediadora del hablante – comunidad, ante él. Es significativo ver que el verso *No nos dejes caer en tentación líbranos de todo mal* se repite cuatro veces; puede ser por simples razones de oído, de composición musical, pero puede ser también una necesidad que se resalta mediante el recurso de aliteración.

Vénganos sea en tu reino

Hágase tu voluntad y en la tierra como en el cielo

Estos versos se dejarán de lado, pues sus significados son criptográficos, en la medida que están sujetos a explicación teológica que no es del caso.

En nombre del padre, del hijo

Y del espíritu santo, ¡AMÉN!

Los versos finales dan otra puntada sobre el valor del contexto. La alusión al hijo, que lo es también de la Virgen, puede ser una manera de mostrar que en el arrullo a Carmela está presente Jesús. Distinto, en cambio, al Espíritu Santo, cuya mención habría de ser vista en un sentido misterioso, lo mítico-religioso que también hace parte de este evento.

Son elementos del contexto de celebración para dar gracias a Carmela y obtener su bendición para salvar el alma del purgatorio.

Esta primera parte culmina con el texto con que se empezó y que, como se dijo, le aporta al evento el carácter general del macro-texto de habla. El orden es lógico:

1. *Dios te salve*, para presentar a la virgen, el tópico del acto general
2. *Suban a Carmela al altar*, para organizar el altar de modo que se pueda manejar el espacio del ritual.
3. *Saludo a Carmela*, para acabar de intimar con la virgen y darle el tono de alegría y familiaridad del arrullo
4. *Padre nuestro costeño*, para remarcar la veneración por *nuestro padre* y hacer notar su intervención en el arrullo. También su dominio patriarcal, sobre la virgen.
5. Canto para declarar amor y adoración a la virgen del Carmen, con el fin de pedir su bendición, para vivos y muertos, a la hora de caer en el purgatorio. No está demás repetir el canto a que se alude

A la virgen del Carmen la quiero y la adoro,
Porque saca las almas del purgatorio,
A la virgen del Carmen la quiero y la adoro,
Porque saca las almas del purgatorio,
A la virgen del Carmen la quiero y la adoro,
Porque saca las almas del purgatorio,
Que la virgen del Carmen nos eche, a todos,
Su santa bendición y a las almas del purgatorio
AMEN / AMEN

- **Canto 5 *Yo quiero pasar el puente, pero me voy a caer***

Es propiamente un arrullo e inicia una serie de sentidos y significados nuevos, para ampliar el contexto, para lo cual se mostrarán algunos versos. Este será el método en adelante, para no hacer fatigante ni innecesaria la exposición. Veamos:

Tabla 13. Versos del Canto 5 *Yo quiero pasar el puente, pero me voy a caer*

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
Porque yo quiero pasar el puente pero me voy a caer, pero me voy a caer ¡dame la mano María, dame la mano José!	Pido ayuda a María y José porque tengo miedo de caer	Pedir
Compañero dele al bombo y ayúdele al cununero, ayúdele al cununero Pobrecito cununero sus manos no son de acero, sus manos no son de acero	Compañero toque el bombo Compañero ayude al cununero porque sus manos se lastiman	Ordenar, mandar Ordenar
Mejor es que lo dejemos esto parece porfía, esto parece porfía Que de tanto abrir la boca ya tengo la lengua fría, ya tengo la lengua fría	Lo mejor es dejar de cantar Tengo molestia en la lengua de tanto cantar	Aseverar Pedir Avisar
Mi garganta no es de palo, ni tampoco es de acero, ni tampoco es de acero Si quieren que yo les cante denme un trago primero, denme un trago primero	Mi garganta no es de palo ni de acero Yo sigo cantando si me dan trago	Aseverar Pedir, Avisar

En estos versos, como se dijo en el capítulo anterior, la expresión “quiero pasar el puente pero me voy a caer” tiene doble significación. Por un lado,

alude al momento de la muerte. Se pasa el puente hacia el otro mundo y el miedo hace referencia a la compañía que se hace necesaria para pasarlo. De otra parte, es usual en estos territorios, en que el hogar está construido sobre el agua, que se requiera pasar puentes para llegar a él. Entonces tiene sentido la petición.

También, es usual que haya versos que sobreviven como parte de romances españoles antiguos. En el romance religioso se comprende que sea normal por la pervivencia de los rituales, salvo que estos versos no corresponden exactamente al momento de la celebración religiosa. Son los versos:

Santísimo sacramento, ¿dónde vas tan de mañana?

Voy a visitar un enfermo que esta postrado en la cama⁵⁴

Un elemento nuevo, para tener, con el fin de destacar que los actos proposicionales de las filas tercera y cuarta (Tabla 13), en donde la función del acto ilocutivo es de manera simultánea de aseverar, pedir y avisar, pero ya no se trata de una petición hacia la virgen, pues ahora se pide a las otras personas de la comunidad. Para el caso, pedir de beber para remojar la garganta, lugar común entre los músicos en muchas partes. Por eso, en adelante, cuando la petición se hace a la Virgen, a Dios o a otra figura religiosa, el pedir irá acompañado de rogar. Para la petición a personas será escuetamente “pedí”.

⁵⁴ Del romance *Muerte del príncipe don Juan*. Versión de **Villarino de Manzanos** (ay. Figueruela de Arriba, p.j. Zamora, ant. Alcañices, comc. Aliste, *Zamora, España*). Recitada por una mujer que la aprendió de niña. Recogida por Tomás Navarro Tomás, 1910. (Archivo: AMP; Colec.: Navarro Tomás, T.). Publicada en Petersen-Web 2000, Texto. Reeditada en Petersen-Web 2000-2007, Texto. 060 hemist. Música no registrada. En el final de esta versión *está malito en la cama*. Recuperado de <https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0006>

Los versos siguientes entrañan un enunciado con fuerza ilocutiva de avisar:

Ya no voy a cantar más hasta aquí no más lo dejo,
Hasta aquí no más lo dejo
Porque aquí yo tengo a Jesús, María y José
Jesús, María y José

Para mirar este tipo de acto, como en el ejercicio inicial, tomamos como enunciado una proposición que da lugar al acto ilocutivo que se describe en la Tabla 14, en que se observa el cumplimiento de reglas y condiciones (Searle, 1994), del acto ilocutivo de avisar del enunciado H:

Enunciado H: Ya no voy a cantar más porque aquí están Jesús, María y José

Tabla 14. Enunciado H como acto ilocutivo de avisar

Tipo de regla	Condiciones	
	Avisar	Enunciado G
Proposicional	Futuro acontecimiento o estado, etc., <i>E</i>	H expresa su decisión y da una razón para dejar de cantar
Preparatorias	1. O tiene razones para creer que <i>E</i> ocurrirá y <i>E</i> no es del interés de O 2. No es obvio ni para <i>H</i> ni para O que <i>E</i> ocurra	1. O ve posible que H no siga cantando 2. <i>que H</i> (La cantaora) deje de cantar no motiva para nada a O (<i>la comunidad</i>)
De sinceridad	<i>H</i> cree que <i>E</i> no es de interés para O	<i>H</i> (La cantaora) sabe que dejar de cantar no es de interés para O (<i>la comunidad</i>)
Esencial	Cuenta como la asunción de parte de <i>H</i> de que <i>E</i> no es de interés para O	<i>H</i> expresa la orden con la certeza de que alguien de la comunidad acatará su orden, lo que no implica seguridad
Comentario	Avisar es semejante a aconsejar más bien que a pedir. No es un intento de hacer que emprendas una acción evasiva	En el contexto, la comunidad le ha conferido posición de autoridad a la cantaora o a la síndica para que exprese la orden

Retomando los cantos, otra estrofa, igualmente misteriosa por el término “pajarito”, aún por determinar:

Esta noche con la luna / y mañana con el sol,
Y mañana con el sol / cogemos pajarito
Para la iglesia mayor / para la iglesia mayor

- **Canto 6 ¡Qué lindo que está ese altar!, Carmela, ¿quién te lo hizo?**

Estos dos versos iniciales son inmejorables por la solución poética que tienen. Al verso inicial, de alabanza y sugestiva exaltación que culmina con una aparente pregunta, le sigue un segundo verso en que se finge dar respuesta a la pregunta hecha, pero se responde con un toque de sorpresa porque los rasgos que se describen trascienden la apariencia física por la que pareciera preguntar el hablante. Es parte de la riqueza que va agregando la tradición a medida que el canto se desplaza.

¡Qué lindo que está ese altar!, Carmela, ¿quién te lo hizo?

Que por dentro está la gloria y por fuera el paraíso por fuera el paraíso⁵⁵

En este canto se presenta una variante de creatividad y recursividad popular para matizar el canto. En estos tres versos con que continúa el canto, los versos iniciales contienen versos de dos estrofas distintas, de

⁵⁵ Este segundo verso, con certeza, pertenece a la tradición oral, posiblemente del romance. En la página del Ministerio de Educación de Chile se presenta el texto como parte de los cantos de tradición chilena y es así *Qué bonita es la casita / que el carpintero la hizo,/ por dentro está la gloria / y por fuera el paraíso*, en la canción *La cruz de mayo*. Recuperado de http://www.curriculumenlineamineduc.cl/605/articles-30602_recurso_pdf.pdf. Jorge Isaacs recoge el verso en sus *Canciones y coplas populares*, y la palabra carpintero se reemplaza por albañil. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/cancion/42-69.htm>

modo que el primer hemistiquio es un verso de la estrofa que culmina con el tercer verso, en el que ambos hemistiquios si corresponden a la misma estrofa. Esta estrofa fue presentada atrás, de modo que, de nuevo, a nivel pragmático se conectan los cantos, en un puro juego de piezas que se intercambian a gusto del cantar.

Esta noche con la luna y por fuera el paraíso
Y mañana con el sol y por fuera el paraíso
Cogeremos pajaritos para la iglesia mayor

Con el mismo principio de combinación, en los siguientes cuatro versos se juega con el segundo hemistiquio a modo de estribillo, siendo un verso de la estrofa del altar y que, como se mostró, alude al elemento fuego, pues la vela debe permanecer encendida para que el beneficio que se pide a la virgen se reciba. Si la vela se apaga, si el fuego desaparece, puede perderse el beneficio.

La vela cuando se enciende Carmela ¿quién te lo hizo?
Se enciende para el servicio Carmela ¿quién te lo hizo?
Acabándose la vela Carmela ¿quién te lo hizo?
Se acaban los beneficios Carmela ¿quién te lo hizo?

Ahora bien, la elipsis que traza la pregunta entraña un recurso creativo del hablante-comunidad, pues quién más que ellos han hecho el vestido, con lo que están haciendo notar el esmero con que visten a la virgen, en aras de alabarla y exaltarla, para que ella reconozca su esfuerzo.

Otros versos, también de la tradición oral que proviene de España, particularmente romances que han derivado en parte de la tradición religiosa, como

El romero estaba seco de seco se enverdeció
 Jesucristo estaba muerto de muerto resucitó⁵⁶

El canto tiene muchas combinaciones de esta forma y se combinan muchas de las estrofas vistas hasta ahora, hasta cuando aparece algo nuevo en los versos

A la dueña de este velorio / dígame que digo yo díganle
 que digo yo, / que si no tenía bebida para qué nos
 convidó, / para qué nos convidó

Tabla 15. Versos del canto 6 ¡Qué lindo que está ese altar!...

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
Los ojitos de Carmela	Carmela tiene los ojos abiertos	Aseverar
no se han podido caer...	Los ojos de Carmela son azules	Aseverar
se parecen a los cielos		
Ya los ojitos me duelen de mirar para el oriente	Tengo los ojos cansados de esperar la madrugada	Aseverar
Y no veo salir la botella de aguardiente	No veo la botella de aguardiente	Pedir (aguardiente)
La que va a cantar conmigo que se arrime a mi cuaderno	La que cante conmigo que mire mi cuaderno	Invitar, pedir
Por qué mi cuaderno tiene muchos arrullos modernos	Mi cuaderno tiene noticias nuevas	Aseverar
Cuando cantan las Castillo pega un quejido la tierra Cuarta, cuarta, míreme pongo la rodilla en tierra	Cuando las Castillo cantamos nos hacemos notar	Aseverar
¡Abrí la boca! bocona	Canta, que si hubiera aguardiente	Orden, petición

⁵⁶ Federica Peters (2005), en su libro de recopilación en comunidades afrodescendientes de Ecuador, *Sobre-vivir a la propia muerte: salves y celebraciones entre muerte y vida...* registra estos versos como parte del salve 22, *No hay hombre como Jesús*, pag. 93 y también en el 37, *Por la playa sale el sol*, Canto para la madrugada. Pag. 111

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
¡Ayúdame a respondé!, que si hubiera aguardiente ayudarás a beber	estarías bebiendo	

Aquí se predica de los ojos de Carmela. Toda la atención está puesta en el canto mismo, en la manera de cantar y se traen a la memoria diversas fuentes del canto. Ahora el lenguaje es relajado y coloquial, como corresponde al contexto del evento. Fluyen las comparaciones, símiles y metáforas. *Los ojitos de Carmela / no se han podido caer*, se dice, para dar a entender que Carmela tiene los ojos abiertos y para decir que son azules anota que *se parecen a los cielos*. Ahora la tierra *pega un quejido*, para indicar que el canto de las Castillo es fuerte; además hace que la gente se arrodille. *Abrid la boca, bocona*, se usa para decirle a la otra cantora que cante.

En los versos en que se menciona el cuaderno de la cantora que, dice ella, tiene “muchos arrullos modernos”, modernos es sinónimo de noticias, es decir, versos o cantos nuevos; queda flotando en el aire el hilo de la relación con el romance noticiero. La celebración del arrullo a Carmela es por tanto, en su origen, un encuentro para dar noticia de las cosas que han pasado. Como ya se dijo, originalmente el canto viene de una región en que la distancia entre asentamientos humanos es grande y de difícil recorrido. Sólo el camino del río los une y es algo que no se puede hacer con frecuencia. Esa es la razón por la que el canto podía hacer las veces de fuente de noticias acerca de los demás. De todos modos, los versos obedecen a la necesidad de rimar cuaderno / modernos, porque lo que se observó en otro evento es que la cantora

está escribiendo lo que va a cantar, que son noticias, alusiones a la vida de la comunidad, a problemas.

- **Canto 7 - Carmelita se embarcó en una cuna de lata**

Tabla 16. Versos del Canto 7 Carmelita se embarcó en una cuna de lata

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
Carmelita se embarcó en una cuna de lata y a lo que venían las olas sonaba triqui que traca	Carmelita va en lancha Las olas estremecen la lancha donde va Carmelita	Aseverar Aseverar
Yo soy la que se amanece y decía triqui que traca, triqui que traca, triqui que traca	Yo canto toda la noche	Aseverar
Bombero párate duro y dí triqui que traca Ajústalos con los pies y haga triqui que traca	Bombero, haga lo mismo que yo hago	Pedir, ordenar
Tu palabra con la mía sonaba triqui que traca Todas suenan al compás y decía triqui que traca	Tú palabra y la mía suenan al compás del canto	Aseverar

Estos versos dejan entrever el cuidado del canto. Siendo la ofrenda para la virgen, las cantoras vigilan que el canto no decaiga y que se haga como los cánones mandan. El *triqui que traca* procede, como se dijo anteriormente, de remedar con una onomatopeya golpe del oleaje que mece la lancha. Afirma la cantora que canta toda la noche, se invoca al

bombero y se hace referencia al cantar. Además, el uso constante del estribillo hecho a base de onomatopeyas le brinda un carácter especial al sonido.

Otros dos versos del romancero de América, en donde hay múltiples versiones del mismo, en diferentes países y regiones

Camina la virgen pura del Valle para Belén

Y en la mitad del camino pidió el niño agua para beber

- **Canto 8 - Ya cantaste vos, ahora canto yooo**

Ya cantaste vos ahora canto yooo

Cantar es bonito por amor a Dios

Cantar es bonito por amor a Dios

De nuevo, el tema es el propio canto, hecho significativo porque, al fin y al cabo, el canto es la ofrenda que se le hace a la virgen, a Carmela. No es gratuito, entonces, esa preocupación por los detalles del canto. A la vez, se aprecia que el canto es de gran trascendencia para la comunidad, si lo tiene por su mejor ofrenda. Estos tres primeros versos constituyen toda una poética del arrullo, en el sentido que están los actores (tú y yo) y que el verso *Cantar es bonito por amor a Dios* reviste seguramente un gran significado para la comunidad. El verso reafirma la idea de que el canto es la ofrenda y pone el canto en una categoría mítico – religiosa. Cantar por amor a Dios no ha de ser algo que se hace de cualquier forma, se debe hacer con el mayor esfuerzo posible, para dar lo mejor de la comunidad en el arrullo.

Es un hecho que en la vida cotidiana de Tumaco-Barbacoas, como en toda la costa Pacífica, el canto cumple un papel importante. Ahora bien, la propiedad con que se canta y la calidad del canto, que ya ha dado lugar a múltiples reconocimientos, es prueba de la manera como la comunidad ha perfeccionado la ofrenda que le hace a sus santos, en este caso, a Carmela. Hay un sentido musical profundo en la comunidad de hablantes. Por eso juegan con mucha facilidad con la palabra en el canto y combinan a su antojo las letras. El recurso de combinar por hemistiquios versos de dos estrofas aparece en adelante, hasta el final del arrullo, como en:

Esta noche con la luna / por amor a Dios

El canto tiene una expresión que acá comienza a aparecer en el arrullo y son lo que las cantoras llaman *dejes*. Es lo que aparece en el cuarto verso de la estrofa de abajo. Es un recurso usual en la poesía, que consiste en alargar el verso prolongando sílabas; en el caso de los cantos, lo usan para hacer énfasis en determinadas palabras. También, quizás, por el gusto del canto mismo, por el placer de jugar con el sonido. Al decir de Mithen (2007), no se sabría qué fue primero, si el canto o el lenguaje.

Agachen la rama / por a mor a Dios

Agachen la rama / por a mor a Dios

De la pomarroza / por amor a Dios

Para al niño darle / **por amooor a Diooos**

La más olorosa / por amor a Dios

La letra de la siguiente estrofa, que es muy bella, señala hacia esa importancia del canto que se está mostrando. Acá es claro que la ofrenda de la música ha adquirido toda su dimensión; más que con palabras, con el bombo se puede dialogar con la virgen. Lo que no quiere decir que las palabras no dejen su huella, porque la estrofa da una prueba más de la forma como van acercando a la virgen hasta hacerla parte de la familia, de la comunidad. Tratan a la virgen como si fuese una persona más de las que se ha dormido, como pasa en el arrullo, que algunas personas se duermen por momentos. Carmela está dormida, como cualquier parroquiano y hay que darle duro al bombo para despertarla. Por supuesto, significa también una manera de resaltar que se le canta a ella y que el canto es su ofrenda.

¡Denle duro al bombo! / por amor a Dios
 ¡Denle duro al bombo! / por amor a Dios
 Con música lenta / por amor a Dios
 Con música lenta / por amor a Dios
 A ver si cantando / por amor a Dios
 A ver si cantando / por amor a Dios
 Carmela despierta / por amor a Dios
 Carmela despierta / por amor a Dios

Tabla 17. Versos del Canto 8 Ya cantaste vos, ahora canto yooo

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza illocutiva)
Cantar es bonito por amor a Dios	Cantemos por amor a Dios	Aseverar
María María María del Carmen María María María del Carmen Préstame tu peine para yo peinarme Préstame tu peine para yo peinarme	(María del Carmen) préstame tu peine	Petición

La petición del peine, para peinarse, es muestra de afecto y familiaridad con Carmela. En esto hay un proceso de desacralización, pues el hablante hace que se parezca a cualquiera de las asistentes, con un peine entre sus pertenencias.

Otra bella estrofa le sigue, en la que aflora el carácter territorial, pues Tumaco-Barbacoas históricamente es una región en donde, por siglos, ha habido explotación aurífera. No es gratuito, entonces, la expresión del *caballito de oro* que, quizá, puede hacer alusión también a que en algún momento se podía ofrecer oro a la virgen como parte de la ofrenda.

Caballito de oro / por amor a Dios
Caballito de oro / por amor a dios
Como te cogiera / por amor a dios
Como te cogiera / por amor a dios
Para ve a Carmela / por amor a dios
Para ve a Carmela / por amor a dios
Para que corriera / por amor a dios
Para que corriera / por amor a dios

Una estrofa que parece puesta a modo de contrapunto. Si el canto es la ofrenda, lo peor que puede ocurrir es que las cantoras dejen de cantar. Y es lo que anuncia la estrofa, pero se puede interpretar como una alerta para subirle al canto. Primero con el llamado usual al bombero y ahora con la alusión a las propias cantoras.

Lo dejo lo dejo / por amor a dios
Lo dejo lo dejo / por amor a dios
Lo voy a dejar / por amor a dios
Lo voy a dejar / por a mor a dios

Porque las cantoras / por amor a dios

Porque las cantoras / por amor a dios

No quieren cantar / por amor a dios

No quieren cantar / por amor a dios

¡Ay! Carmela linda, hay Carmela bella, continúa este extenso canto

- **Canto 9 Carmela**

Tabla 18. Versos del Canto 9 Carmela

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
Carmela quiere jugar / ¿por qué no la hacen bailar?	Bailen con Carmela, que se quiere divertir	Ordenar, Pedir
María María María del Carmen María María María del Carmen Préstame tu peine para yo peinarme Préstame tu peine para yo peinarme	Carmela, préstame tu peine	Pedir (favor)
¡Ay! Carmela linda, hay Carmela bella ¡Ay! Carmela linda hay Carmela bellano quiere aguantar el bote	Carmela linda, por favor, no dejes hundir el bote	Pedir, rogar
Carmela está llorando / porque su madre se ha ido Cantémosle y arrullemos / pa' que salga del olvido	Cantémosle y arrullemos a Carmela para que olvide que su madre se fue	Ordenar , pedir mandar
Los ojitos de Carmela / son blancos y son azules	Los ojos de Carmela son blancos y son azules	Aseverar
Se parecen a los Cielos / cuando se apartan las nubes	Los ojos de Carmela son azules	Afirmar
A Carmela yo la quiero a Carmela yo la adoro Porque Carmela es la dueña de mis tesoros	Quiero y adoro a Carmela porque gracias a ella tengo lo más valioso	Aseverar Afirmar

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
Este niño está llorando / porque su madre se ha ido	El niño llora porque su madre se fue	Aseverar
Cantémosle y arrullemos / pa' que salga del olvido	Cantemos para que el niño olvide que su madre se fue	Ordenar, Pedir

La pregunta, *¿por qué no la hacen bailar?* pertenece al caso en que una pregunta se usa a modo de orden o petición. En realidad no se pregunta por las razones. Lo que se quiere, según el contexto, es que se dé gusto a Carmela. Igual ocurre en la tercera, en que la exclamación es la antesala de la petición, ante la inminencia del peligro. En la línea que sigue Carmela es tratada como niña, una niña que llora porque la madre se ha ido, pero el canto es el remedio para el llanto. Dentro del evento, esto se torna acto ilocutivo de ordenar, de mandar a que se cante por parte de quien está investido de la autoridad para hacerlo. El tono puede ser cordial pero es una forma de pedir que se haga al instante. Acá arrullar, en segunda persona del plural, significa hacer el arrullo para que este obre sobre la niña. No tiene el significado de "adormecer a la niña con arrullos", como podría interpretarse, lo que le da un sentido que aumenta la dimensión del arrullo como la gran Situación de habla de la comunidad. Repitamos el terceto

Carmelita está llorando / porque su madre se ha ido
Carmela está llorando / porque su madre se ha ido
Cantémosle y arrullemos / pa' que salga del olvido

Un poco más adelante, se repite la idea pero no es Carmela el objeto de la predicación, sino que aparece un niño. Prevalece la fuerte idea de que

el canto es el remedio. Tanto el de Carmela como el del niño son versos asonantados en i-o.

Este niño está llorando porque su madre se ha ido
Este niño está llorando porque su madre se ha ido
Cantémosle y arrullemos pa que salga del olvido

A continuación, se repite la estrofa que inicia *Cuando mi pecho está claro*. Y vuelve a aparecer el niño; con esta segunda referencia se puede pensar que se trata de hacer un llamado a los padres de los niños que llevan al arrullo, que en la madrugada lloran e incomodan a los asistentes. De ahí la referencia directa a la madre. Se hace en versos endecasílabos, alternado con el que traía, de dieciséis.

Este niño quiere que le cante yo
Este niño quiere que le cante yo
Cántelesu madre la que lo parió

Distinto, en cambio al niño que es motivo de predicación en la estrofa con que continua el canto, que es Jesús recién nacido.

Niño chiquitico nacido en Belén
Niño chiquitico nacido en Belén
De la casa santa de Jerusalén

Cuando se acerca el final del canto, como se ve en la Tabla 18, hay un acto ilocutivo de carácter declarativo, esta vez para nombrar a Carmela *dueña de mis tesoros* (ver Tabla del verso ¡Ay! Carmela linda, hay Carmela bella). El término “tesoros” seguramente alude a que ella tiene lo que el hablante más estima, pues el contexto no ofrece otra interpretación. Y antes de finalizar el canto hay otra aparición del niño. Esta vez, con un sentido que hace pensar que se dirigen a los niños que

están llorando, porque noche y bosque, puestos juntos, es sinónimo de miedo; el miedo del niño sería, a quien se ofrece ayuda para pasar el bosque, de noche, es decir, para que pase el miedo (y deje de llorar, si estamos en lo cierto).

Niño chiquitico nacido en la noche

Niño chiquitico nacido en la noche

Quiere que le ayude a pasar el bosque

- **Canto 10 - ¡Adiós guacharaca! mi Román, Román**

Ya lo dejo ya lo dejo ya lo quisiera dejar

Porque ya a mí no me quieren ayudar

Estos versos iniciales son de interacción entre los músicos y la cantora, que se queja porque no está saliendo bien la música que la acompaña. Por supuesto, más que una queja es una advertencia, que hace que los músicos vuelvan a concentrarse en el acompañamiento. Pero el canto lo que hace es transmitir la queja por la pérdida de la guacharaca. Es un canto curioso, por el estribillo, Román, Román, que hace pensar en alguna persona. Por eso se transcribe con mayúscula. Sin embargo, para las cantoras el término Román tiene el significado de guacharaca. Podía ser la marca.

¡Ay! yo tenía mi guacharaca Román, Román

Con ella me divertía Román, Román

Yo tenía mi guacharaca Román, Román

Con ella me divertía Román, Román

De las manos se me fue Román, Román

¡Adiós guacharaca! mi Román, Román

De las manos se me fue Román, Román

¡Adiós guacharaca! mi Román, Román

A mitad del canto, pareciera que los músicos no han enderezado el acompañamiento, como lo hace pensar este sexteto que la cantora introduce en medio del lamento por la pérdida de la guacharaca.

Hasta aquí no más Fidel

Ya no voy a cantar más

Hasta aquí no más Fidel

Aquí se acaban los versos

De Jesús María y José

- **Canto 11 ¡Abrime la puerta!, San Agustín**

Las razones por las cuales irrumpe San Agustín no se han podido precisar, más allá de la necesidad que se expresa de pedirle ayuda en ciertos casos, como en el sexteto que inicia con *caballito de oro*. Lo cierto es que el canto presenta a la cantora invocando su ayuda y su nombre se convierte en estribillo.

¡Abrime la puerta! San Agustín

Que voy a entrar San Agustín

¡Abrime la puerta! San Agustín

Que voy a entrar San Agustín

Que voy a entrar San Agustín

Y después que entre San Agustín

La voy a cerrar San Agustín

Tabla 19. Versos del Canto 11 ¡Abrime la puerta!, San Agustín

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
¡Abrime la puerta! San Agustín Que voy a entrar San Agustín	San Agustín, por favor, déjame entrar	Pedir, rogar
A ver a María San Agustín La madre de Dios San Agustín	Quiero entrar para ver a María María es la madre de Dios	Pedir, rogar Aseverar
¡Caballito de oro! San Agustín Como te tuviera San Agustín Para ve a Carmela San Agustín Para que corriera San Agustín	Daría mi riqueza por ver a Carmela	Aseverar, pedir
Agachen la rama San Agustín De la poma rosa San Agustín Pa darle a Carmela San Agustín La más olorosa San Agustín	Damos nuestros mejores frutos para Carmela	Aseverar Pedir, rogar

Las dos primeras líneas de la Tabla 19 representan el caso, frecuente en poesía, de dos oraciones coordinadas separadas por una serie de predicaciones. El canto se extiende, como en casi todos, por el recurso de introducir versos y estrofas ya presentados. En este caso dichos versos forman el primer hemistiquio y se agrega San Agustín a cada uno, de forma que el hemistiquio se convierte en estribillo, pues no hay predicación adicional.

La tercera línea muestra una variante de la letra del romance tradicional que inicia con el verso *Agachen la rama*, para introducir a Carmela en el verso de cierre, así

para darle al niño / la más olorosa

cambia a: para darle a Carmela / la más olorosa

¿Capricho de la cantora? Quizás así es la letra o quizás es el deseo de no perder de vista que, aunque se esté hablando con San Agustín, el arrullo es para Carmela.

El canto retoma las estrofas siguientes (se da el pie de inicio)

María María San Agustín (para pedir el peine prestado).

Y los versos

Lo dejo, lo dejo, lo voy a dejar...

Porque mis cantoras, San Agustín

No quieren cantar San Agustín

¡Oh! San Agustín, ¡Oh! San Agustín

¡Oh! San Austin, ¡Oh! San Agustin

- **Canto 12 - Bombero quiero, bombero, bombero**

Este canto es puro sonido, música. Acá se exalta el trabajo del bombo y del cununo, los instrumentos de percusión que acompañan

Bombero quiero, bombero, bombero

Bombero quiero yo quiero bombero

Bombero quiero yo quiero bombero

Bombero quiero bombero

Y los cununeros bombero quiero

Y los cununeros bombero, bombero

Lo que se hace es repetir estrofas anteriores. Al igual que en el canto a San Agustín, el segundo hemistiquio suena como estribillo. Estas son las estrofas que repite el canto (se da el pie solamente)

Ayúdenme prima hermana ¡Ay! bomberito quiero...

La que va a cantar conmigo bomberito quiero...

Ya los ojitos me duelen bomberito quiero...

Esta noche con la luna bomberito quiero...

La dueña de este velorio bomberito quiero...

Por supuesto, si se hiciera el ejercicio de darle a todo el canto un solo acto de habla que lo identifique, a modo de macro-acto del conjunto de actos de habla del canto, podrían ser los versos *Bombero quiero bombero / y los cununeros bombero quiero* para decir *Quiero al bombero y a los cununeros*, en donde el verbo quiero es sinónimo de necesidad, porque el afecto está por descontado.

- **Canto 13 - María tírate al agua, tírate al agua tírate al mar**

Los versos iniciales dicen

¡María, tírate al agua!

¡María tírate al agua!,

Tírate al agua tírate al mar

¿Y cómo me tiro si no sé nadar?

¿Y cómo me tiro si no sé nadar?

En la Tabla 20 se presentan versos que llevan a la pregunta, ¿Quién le ordena a la virgen que se tire al agua? ¿Quién le ordena a Carmela, a María y a San José que se tiren al agua? En verdad, todo es lenguaje, todo es canto, todo es ritmo y melodía. Como en toda poesía, prima la ambigüedad y se deja el camino abierto a las interpretaciones. En ciertos momentos, pareciera un diálogo entre Carmela y la virgen María, a la manera que se hacía en los romances diálogo.

Tabla 20. Versos del Canto 13 - María tírate al agua, tírate al agua tírate al mar

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
¡María tírate al agua!, tírate al agua tírate al mar	¡María tírate al agua! ¡María tírate al mar!	Ordenar, mandar
¡Carmela tírate al agua!, tírate al agua, tírate al mar	¡Carmela tírate al agua! ¡Carmela tírate al mar!	Ordenar, mandar
¡María y San José tírate al agua!, tírate al agua tírate al mar	¡María y San José tírense al agua! ¡María y San José tírense al mar!	Ordenar Mandar
Donde está la prima Carmen Que la llamo y no responde Que la busco y no responde Seguro que se ha perdido	La prima Carmen no responde La prima se ha perdido	Aseverar Aseverar, pedir, rogar

Pero más allá de las órdenes, el canto revela un gran significado del arrullo a Carmela y es el lugar de procedencia. Agua y mar son el lugar de origen. El río y el mar. Cuando el arrullo se hace en ese lugar, el inicio es la balsada, el recorrido por el agua. En Cali hay ocasiones en que se intenta evocar el espacio, con piscinas o ríos aledaños. También se hace trasladándose a las afueras de la ciudad. Pero quien conoce los ríos donde sucede esta conmemoración, sabe bien la diferencia. El gran aporte de este canto está puesto en ello. Cuando las cantoras repiten la estrofa que inicia *Cuando cantan las Castillo*, dicen explícitamente *tírate al río*.

La última línea de la Tabla 20 presenta una estrofa despojada del acompañamiento del tema del canto, para mostrar claramente los versos que explican la predicación (el canto se puede ver al final). También es un caso de petición disfrazado de pregunta. Sin duda, el hablante no

espera una respuesta, lo que espera es que Carmela aparezca. Además, la expresión del último verso indica un estado de conocimiento de la situación en el que no hay alarma; se trata de una situación provisional, que el hablante confía en que se resolverá.

Estas son las demás estrofas que retoma el canto (se da el pie solamente)

Esta noche con la luna... tírate al agua tírate al mar

Ayúdeme prima hermana... tírate al agua tírate al mar

Cuando mi pecho está claro... tírate al agua tírate al mar

Cuando las Castillo cantan... tírate al rio, tírate al mar

Al final se repite una estrofa a la que se agregan dos versos que vale la pena mirar

La dueña de este velorio... tírate al agua, tírate al mar

Y más adelante

...Que en una cuarta de tierra / tírate al agua tírate al mar

Como me tiro si no sé nadar

Como me tiro si no sé nadar

Yo me debo de parar / tírate al agua, tírate al mar

La medida "cuarta de tierra" vale la pena resaltarla. Primero, porque el término tierra complementa, con su contraste, el mundo que describen arriba las palabras: agua y mar; y segundo, porque es una medida, antigua, que se maneja a nivel rural, es decir aquel mundo donde surgen y se hacen posibles los cantos.

- **Canto 14 Suban a Carmela del prado**

El elemento agua continúa vigente. Se recrea una situación propia del contexto original de los cantos que, aún en el caso de darse de una manera similar en una zona rural o en la piscina, no alcanzará el significado original, en el río o en el mar.

Tabla 21. Versos del Canto 14 Suban a Carmela del prado

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
Suban a Carmela del prado Que se va a mojar que se va a mojar	¡Suban a Carmela!	Ordenar, mandar, pedir
Porque si se moja Carmela Carmela se va Carmela se va	Si Carmela se moja se va	Aseverar, rogar
Toma, toma, toma Carmela Una Guayabita Carmela De mi Guayabal Carmela	Carmela, te ofrezco los frutos de mi trabajo, de mi propiedad	Pedir (que le reciba)
¡Ay! Carmela linda Carmela De la casa santa Carmela De Jerusalén de Jerusalén	Carmela es de la antigua casa santa de Jerusalén	Aseverar, Afirmar
Carmela se va Carmela se va Carmela se va Carmela se va	Carmela ya se va	Aseverar, Avisar
Cántele su madre Carmela Que se va a mojar que se va a mojar La que lo pario Carmela	Rueguen a la madre de Carmela para que no se moje	Pedir (que cante)

El fragmento de la segunda línea de la Tabla 21 está despojado de los versos con que se combina en el canto. Esto, como se explicó al comienzo, porque se toman solo versos que dan origen al enunciado del cual se extrae el acto proposicional. Acá los actos proposicionales permiten ver cómo la amenaza de que se dañe el ritual es un elemento

clave. Igual, las jerarquías, pues se apela a la madre de la virgen para que esta no se moje y la ofrenda de los frutos propios, así

Toma, toma, toma Carmela

Toma, toma, toma Carmela

Que se va a mojar, que se va a mojar

Que se va a mojar, que se va a mojar

Una guayabita Carmela

Una Guayabita Carmela

De mi Guayabal, Carmela

De mi Guayabal, Carmela

Se presenta completo para valorar la expresión, con los versos que musicalmente lo complementan en este canto y que ayudan a valorar significados como los de toma (ofrecer), guayabita y guayabal. El primero marca la ofrenda. ¿Y que ofrece la gente? Pues en el contexto original, los frutos de la tierra que cultiva. Ofrecerle la guayabita a Carmela es un gesto que en estas zonas tiene gran significado. También es significativo guayabal porque da a entender que son las propias y que de ahí sale la ofrenda. Unos versos muy bonitos en los que, además, se revelan la adaptación y apropiación del romance y del canto, pues se ofrecen guayabas, un fruto americano, para reemplazar las naranjas que son motivo del romance de ciego citado anteriormente. El canto reproduce otras estrofas, ahora combinadas con el nombre de Carmela, como en

Caballito de oro Carmela...

Y más adelante: Ya me va gustando Carmela...

Dentro del contexto del arrullo, lo que se ve es que se empieza a cerrar el evento, que hay una despedida de por medio. Por supuesto, la que se va, la que se despide, es Carmela. Y el canto cierra con una estrofa, que se transcribe en la última franja de la Tabla 21, en que lo que se pide y a quien se le pide, está enrarecido por el cambio de artículo determinado. Pero es la transcripción y así se canta. No obstante, lo que se puede deducir es en tono de familiaridad con la virgen, se apela a la madre de ella para evitar la mojada y que hablar de la existencia de una madre, que también es conocida por la comunidad, es indicio de entender que es fuerte el grado de cercanía con Carmela.

Por añadidura, acá hay un romance viejo, que sobrevive en la región:

Abuela santana Carmela

Abuela santana Carmela

Carmela se va Carmela se va

Carmela se va Carmela se va

Porque llora el niño Carmela

Porque llora el niño Carmela

Carmela se va Carmela se va

Carmela se va Carmela se va

Por una manzana Carmela

Por una manzana Carmela

Carmela se va Carmela se va

Carmela se va Carmela se va

Que se le ha perdido Carmela

Que se le ha perdido Carmela

Carmela se va Carmela se va

Carmela se va Carmela se va

- **Canto 15 ¡Eh! María ¡Eh!, eh María ¡Eh!**

En este canto pasa algo similar a lo que se hizo en el canto a Carmela, en que se usa una interjección para cerrar cada verso, de modo que la sensación de estribillo hace pensar que en términos de significación, es una manera también de exaltar, de hacer sentir la presencia de la virgen. Al menos, de suscitar la disposición anímica y psicológica que favorece el arrullo. La exclamación ¡Eh! complementaría este intento por enfatizar la sensación a partir del sonido, de la música. Es una manera de cantar pero a la vez, es una manera de exaltar, de significar.

¡Eh! María ¡Eh!, eh María ¡Eh!

Diga ¡Eh! María ¡Eh! ¡Eh!

María ieh! ieh! María ieh!

María María María ieh!

María del Carmen María ieh!

María María, María ieh!

María del Carmen María ieh!

Tabla 22. Versos del Canto 15 ¡Eh! María ¡Eh!, eh María ¡Eh!

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
Este peinecito María ¡eh! Yo no te lo doy María ¡eh! Porque esta bendito María ¡eh! Por nuestro señor María ¡eh!	Este peinecito no te lo doy porque está bendito por nuestro señor	Avisar, Aseverar
Abundante de agua María ¡eh! Que mi Dios mando María ¡eh! Por la virgen pura María ¡eh!	Dios mandó agua en abundancia para purificar a la virgen	Aseverar, agradecer

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
Todo se acabó María ¡eh!		
Al pasar el puente María ¡eh! Me encontré un tesoro María ¡eh! La virgen de plata María ¡eh! Y el niño de oro María ¡eh!	Al pasar el puente encontré las figuras de un niño de oro y una virgen de plata	Aseverar, afirmar

En el canto hay una estrofa que, a nivel pragmático, está relacionada con la estrofa que inicia con *Préstame tu peine*. Pareciera una continuación de la misma, lo que lleva a pensar que quizás se trate de una décima o de una composición más larga. Se trata de la estrofa de la que se extraen los versos en la primera línea de la Tabla 22. La negativa a prestar el peine favorece el sentido de familiaridad en el tratamiento hacia la virgen. Enseguida, el canto retoma la estrofa en que se pide prestado el peine, y cuyo pie de entrada es

Préstame tu peine... / María ¡eh!

La estrofa de la última línea de la Tabla 22 reitera la idea de la riqueza. Las imágenes del niño de oro y de la virgen de plata remiten, como se dijo, a la historia de explotación aurífera y mineral en la región Tumaco-Barbacoas. Aumentan así, los detalles de la región de origen de la comunidad. El niño de oro y la virgen de plata también son imágenes que sirven para exaltar a Carmela, pues dan a entender que nunca la olvidan y una manera de mantenerla presente es a través de la elaboración de figuras de plata que representan la imagen religiosa de la Virgen del Carmen. También hay coherencia pragmática en el inicio del verso, pues dice que al pasar el puente encontró el tesoro. Esto remite

al canto en que se expresa temor de pasar el puente y se pide ayuda a la virgen. Una vez más, se retoma la estrofa que inicia

Préstame tu peine María ieh!

Al final hay una estrofa, muy bonita, que prácticamente es una pintura hablada. Bien podría explicarse más en términos icónicos que lingüísticos y perfectamente puede haber sido compuesta mirando un cuadro de la imaginería popular religiosa. Sin más comentarios, basta mirarla

María lavando María ieh!

San José tendiendo María ieh!

El niño llorando María ieh!

Y el sol que está naciendo María ieh!

El niño llorando María ieh!

Y el sol que está naciendo María ieh!

El canto termina con el retorno a dos estrofas ya cantadas y los versos se acompañan del nombre de la virgen.

Préstame tu peine María ieh!...

Y luego: Lo dejo lo dejo María ieh!...

• **Canto 16 En la mitad del camino el niño tenía sed (Segunda Castillo)**

Un verso que se repite cuatro veces:

Allá arriba en aquel alto hay un viejo narangel

Con dos versos que lo completan, repitiéndose alternadamente también:

Un ciego lo está cuidando

Cuanto diera ciego por ver

Un viejo romance venido de España. Lo llamaron *La fe del ciego, La virgen y el ciego y El naranjel, Huida de Egipto, Camino de Nazaret, La marcha a Egipto, El milagro del trigo*. Como se ha dicho, está viva la tradición del romance en el Pacífico. De estos cantos hay versiones extensas y lo que se ve acá es que toma apartes de algunas de ellas, como la tradición de los villancicos en versiones andaluzas y de Jaén, de los cantos populares y de los cantares religiosos de Madrid. Este canto en una de las versiones antiguas y en la versión de esta comunidad, proveniente de la zona de Tumaco – Barbacoas, se puede comparar

Versión antigua

Tomada de “cantos religiososo”

En <http://clubensayos.com/>

Camina la Virgen pura,
 camina para Belén,
 y en el medio del camino,
 pide el Niño de beber.
 - No pidas agua, mi vida,
 no pidas agua, mi bien,
 que vienen las fuentes turbias
 y no se puede beber.
 Allí arriba, en aquel alto,
 hay un hermoso vergel
 con naranjas, que las cuida,
 un pobre hombre que no ve.
 - ¿Me da usted una naranja,
 para el niño entretener?
 - Coja usted, buena señora,
 las que sean menester.

Versión de la comunidad

Tumaco - Barbacoas

Camina la virgen pura
 camina la virgen pura
 del vale para Belén
 del valle para Belén
 en la mitad del camino
 en la mitad del camino
 el niño tenía sed
 el niño tenía sed
 Allá arriba de aquel árbol
 hay un viejo naranjel
 Allá arriba de aquel árbol
 hay un viejo naranjel
 Un ciego lo está cuidando
 Un ciego lo está cuidando
 Cuanto diera ciego por ver
 Cuanto diera ciego por ver
 Un ciego la está cuidando
 cuanto diera ciego por ver
 ciego mío ciego mío

Según coge una tras otra,
florece de tres en tres;
cuando la Virgen se aleja,
el ciego comienza [principia] a
ver.

- ¿Quién es esa gran señora,
que a mí me hizo tanto bien?

En los ojos me dio vista,
y en el corazón también.

Será la Virgen María,
que otra no ha podido ser.

ciego mío ciego mío
si una naranja me dieras
para la sed de este niño
para la sed de este niño
yo poderla entretener
yo poderla entretener
para la sed de este niño
para la sed de este niño
yo poderla entretener
yo poderla entretener
si señora si señor
si señora si señora
coja las que usted desee
coja las que usted desee
la virgen como era virgen
la virgen como era virgen
no cogía más de tres
no cogía más de tres
el niño como era niño
el niño como era niño
todas las quería coger
todas las quería coger
apenas se va la virgen
apenas se va la virgen
el ciego empieza a ver
el ciego empieza a ver
quién ha sido esa señora
quién ha ido esa señora
que me ha hecho tal merced
que me ha hecho tal merced
ha sido la virgen pura
ha sido la virgen pura
del valle para Belén

del valle para Belén
ha sido la virgen pura
ha sido la virgen pura
del valle para Belén
del valle para Belén

Se ha dicho que esta comunidad es de gente que canta. Independiente del arrullo, el gusto por el canto se aprecia en el modo de extender el canto. Ahora bien, ¿cuál es la razón para incorporar este romance? Hubiese podido ser otro, pues perviven muchos en esta zona. Nina Friedman (1986), mostró que Barbacoas es la zona del país donde más se conserva el romance. Pero quizá la razón principal para que lo canten en el arrullo radica en que comparte la gran intencionalidad del evento. Es una gran alabanza a la virgen. Se refiere a ser madre de Jesús, cuenta la historia de la huida con el niño y exalta su poder de hacer milagros, pues devuelve la vista al ciego, convalida la ofrenda de los frutos y resalta su pureza.

- **Canto 17 Yo soy hija de María**

También es canto que refleja la tradición romancística de la región. Hay un Salve a la virgen que tiene los versos de este canto. Vemos algunos versos dentro de la Tabla de análisis:

Tabla 23. Versos del Canto 17 Yo soy hija de María

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
yo soy hija de María yo soy hija de María y no quiero ser nombrada y no quiero ser nombrada	Soy hija de María	Aseverar
no quiero pecar en la tierra no quiero pecar en la tierra para no ser condenada para no ser condenada	No quiero pecar para no ser condenada	Aseverar Pedir

El canto termina con versos de pura tradición romancística:

María estaba lavando
María estaba lavando
San José estaba tendiendo
San José estaba tendiendo
El niño estaba llorando
El niño estaba llorando

- **Canto 18 Por ser la primera vez**

Este canto es simple y llanamente un canto de agradecimiento por la acogida en el lugar en que se llevó a cabo el arrullo. El contenido de la letra denota, entonces, la migración. Es una casa en una vereda de Cali y por primera vez se celebraba allí. No se ha regresado, entre otras cosas, porque reviste dificultades de transporte para quienes quieren estar en el arrullo.

Tabla 24. Versos del Canto 18 Por ser la primera vez

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
-----------	-----------------------------------	-------------------------------

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
Por ser la primera vez Que en esta casa yo canto Que en esta casa yo canto	Es la primera vez que canto en esta casa	Aseverar
Gloria al padre gloria al hijo Gloria al padre gloria al hijo Gloria al espíritu santo Gloria al espíritu santo	Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo	Dar gracias

Este es todo el contenido de este canto de agradecimiento. De nuevo habría que referirse al carácter patriarcal de la cultura, pues, a pesar de ser el arrullo a Carmela, se agradece fundamentalmente a las figuras masculinas.

- **Canto 19 Toma, toma, toma**

También aires romancísticos para resaltar la bebida y la ofrenda. La letra es así:

Toma toma toma
Toma toma toma
Que te voy a dar que te voy a dar
Que te voy a dar que te voy a dar
Una guayabita una guayabita
Una guayabita una guayabita
De mi guayabal de mi guayabal
De mi guayabal de mi guayabal
Una guayabita una guayabita
Una guayabita una guayabita
De mi guayabal de mi guayabal
De mi guayabal de mi guayabal

- **Canto 20 Qué lindo que está ese altar**

Tabla 25. Versos del Canto 20 Qué lindo que está ese altar

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
Yo recién vengo llegando Oigo repicar un bombo Como si están arrullando	Acabo de llegar Oigo repicar un bombo de arrullo	Avisar Aseverar, afirmar
Esta voz que no me ayuda Ni me quita la ronquera Si la voz me ayudara Yo a la cumbre me fuera	Si se me quitara la ronquera podría subir el tono	Pedir, desear
A María yo la quiero, a María yo la adoro A María yo la quiero, a María yo la adoro Porque saca las almas del purgatorio	Quiero y adoro a María porque saca las almas del purgatorio	Aseverar, pedir, rogar

Una persona acaba de llegar al evento y cuando se acerca oye el bombo, el tono del canto. ¿Quién es la persona que llega? Posiblemente una cantadora que se incorpora aunque tiene problemas de voz. Expresa la convicción de que al que llega se le acoge, propia de la comunidad. El corte se hace para cantar las estrofas cuyo pie de entrada es

Santísimo sacramento...

Cuando mi pecho está claro...

Los ojitos de María son blancos y son azules...

También se repite la estrofa que dio lugar al análisis inicial sobre el macro-acto de habla del arrullo y que se incluye en la tercera línea de la Tabla 25, dado que la composición varía a nivel sintáctico pero mantiene el sentido proposicional.

En medio de la alabanza a María, la segunda línea de la Tabla 25 registra los versos de una estrofa que se refiere a la voz de la cantora

que está llegando. Es normal que aqueje problemas en la voz, por la hora, ya que a esta altura ha transcurrido mucho tiempo y está cerca de la madrugada. Sin embargo, aún falta por cantar y la gente no para. Hay que llegar hasta las seis de la mañana, que es el momento en que se canta la despedida. El empuje del arrullo está en la estrofa,

Donde están las cantoras
Donde está que no las veo
Donde están las cantoras
Donde está que no las veo
Que quiero cantar con ellas
Y me voy con el deseo

Y siguen cantando, alabando a María y repitiendo estrofas
Yo recién vengo llegando...
El romero estaba seco de seco se enverdeció...
La que va a cantar conmigo...
Yo recién vengo llegando...
Mejor es que lo dejemos...
Ya no voy a cantar más...

En este canto se repiten los versos de la cantora que tiene el cuaderno con versos nuevos. Y hay unos versos que resaltan la importancia de la bebida para cantar:

Ya no voy a cantar más
Porque no me da la gana
Ya no voy a cantar más
Porque no me da la gana
Si me diera un aguardiente
Yo cantaba hasta mañana

- **Canto 21 ¡Ay! cuidado arrullo vaya a faltar**

Tabla 26. Versos del Canto 21 ¡Ay! cuidado arrullo vaya a faltar

Verso (s) (enunciado)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza illocutiva)
Cuidado arrullo vaya Mañana de mañanita Cuidado arrullo vaya ¡Ay! cuidado arrullo Vaya a faltar	El arrullo no puede faltar	Aseverar Ordenar, pedir
Canten cantoras Canten las demás Canten cantoras Canten las demás Mañana de mañanita Cuidado arrullo vaya a faltar	Canten todas para que en la madrugada no falte el arrullo	Ordenar Pedir
¡María y San José tírate al agua!, tírate al agua, tírate al mar	María y San José tírense al agua	Ordenar, Mandar
Donde está la prima Carmen Que la llamo y no responde Que la busco y no responde Seguro que se ha perdido	Llamo a la prima Carmen y no responde La prima Carmen quizás se perdió	Aseverar, Pedir Aseverar, avisar

Son como cantos de la fatiga. Nuevamente hay temor de que falle el arrullo, como se evidencia en los versos de la primera línea de la Tabla. La cantora expresa una petición para que la gente colabore y, a la vez, da la orden que le corresponde para que no se baje la guardia, que no decaiga el canto, lo hace toda la noche. También lo expresan de otra forma, como en los versos de la segunda línea de la Tabla 26. Acá se siente primero la orden y luego el pedido; sin duda, opera igual. Estos momentos se combinan con las estrofas cuyo pie de inicio es como sigue

Ahora si me va gustando, cuidado arrullo vaya a falta...

Canten cantoras...

Una guayabita cuidado arrullo vaya a faltar...

El romero estaba seco cuidado arrullo vaya a faltar...

Lo voy a dejar cuidado arrullo vaya a faltar...

Es un canto largo, al que se insertan muchos versos con motivos disímiles, así:

Jesucristo estaba muerto cuidado arrullo vaya a faltar

De muerto resucito cuidado arrullo vaya a faltar

Pero lo central del canto es el tono exaltado de preocupación para que no falle el canto, por eso los versos reiterativos

iAy! cuidado arrullo

Vaya a faltar

iAy! cuidado arrullo

Vaya a faltar

iAy! cuidado arrullo

Vaya a faltar

iAy! cuidado arrullo

Vaya a faltar

- **Canto 22 Aseguren las canoas, aseguren los motores que Carmela se va yendo**

Es un canto que se prolonga para avisar que el arrullo está terminando. Entra en su fase final. El inicio se refiere escuetamente a tal anuncio, como se ve a continuación en la Tabla 27.

Tabla 27. Versos del Canto 22 Aseguren las canoas, aseguren los motores...

Verso (s)	Contenido (acto proposicional)	Función (fuerza ilocutiva)
Aseguren las canoas Aseguren los motores Que Carmela se va yendo Que Carmela se va yendo Que Carmela se va yendo Que Carmela se va yendo De Cali pa' Salahonda Honda, honda	Aseguren las canoas y los motores que Carmela se va Carmela se va de Cali para Salahonda	Avisar, Aseverar Avisar, Aseverar
Mi bombo ha perdido su voz Mi maraca ha perdido su sonar Este arrullo no lo canto yo No lo canto yo Hay cántalo vos	Estoy cansada de cantar Canta tú	Afirmar, aseverar Ordenar, Pedir
Yo soy hija de Carmela No quiero ser nombrada No quiero pecar en la tierra Para no ser condenada	Yo soy hija de Carmela Yo no quiero ser condenada	Aseverar Pedir, rogar
Yo buscaba a Carmela yo busque el que quiere a Carmela busqué como yo busqué, ¡ay! búscala aquí, ¡ay! búscala allá	Lo importante es buscar a Carmela	Aseverar

Carmela se va y comienza la despedida. En la estrofa de la primera línea de la Tabla 27 se habla de asegurar las canoas y los motores (de las lanchas), con lo cual se está señalando en la dirección del contexto de origen de los cantos. En términos de los actos de habla, si se pretendiese mirar efectos perlocucionarios o verificar las reglas de un acto realizativo con los dos primeros versos, serían proposiciones insinceras o actos no exitosos. Porque las canoas y los motores

quedaron allá, en ese mundo que se dejó para trasladarse a la ciudad. Estos versos son complementados con aquellos que dan la idea de peligro, de temor al río, al agua, como se ve acá (más allá del aspecto metafórico de los versos, a lo cual se hizo referencia anteriormente, que relaciona los versos con la agonía)

La pasada es muy honda

Honda, honda

La pasada es muy honda

Honda, honda

La pasada es muy honda

Ahora si me va gustando

Luego se repiten estrofas como

Cuando mi pecho está claro...

La dueña de este velorio...

Cuando cantan las castillo...

Se vuelve a mirar al altar, ahora que todo termina

Este altar esta vestido

Esta vestido de papel

Cuatro colores tenía el

Cuatro colores tenía el

A propósito de lo cual se reitera la estrofa que lo menciona

Qué bonito esta tu altar...

Y se agrega el albur de la bandera, en el que se toma en cuenta que sean los dueños de casa los que se queden con ella

Esta noche vamos a ver quién se lleva la bandera

Cuatro colores tenía él
Cuatro colores tenía él
si serán los dueños de casa
Cuatro colores tenía él cuatro colores tenía él

Se empiezan a repetir estrofas, dejando que el tiempo pase hasta que sean las seis de la mañana, la hora de la despedida hasta el próximo año que, como ya se vio al inicio, es anunciado como una promesa que se le hace a la virgen. La palabra dada, es también un rasgo de estas comunidades campesinas, ahora habitantes de la ciudad. En todos sus actos son coherentes y el arrullo no va a ser la excepción. En esta oportunidad, las estrofas que se repitieron al final son

Cuando cantan las Castillo...
La que va a cantar conmigo...
¡Ay! búscala aquí, ay búscala allá...

- **Canto 23 Mi bombo ha perdido su voz**

Se acerca el final, es más duro tocar los instrumentos y las voces están cansadas, según se deduce de los versos iniciales del canto, que es breve:

Mi bombo ha perdido su voz
Mi maraca ha perdido su sonar
Este arrullo no lo canto yo
No lo canto yo
Hay cántalo vos
Este arrullo no lo canto yo
No lo canto yo
Hay cántalo vos

- **Canto 24 Yo buscaba a Carmela**

Nuevamente los versos del Canto 22:

Yo buscaba a Carmela
Yo busqué el que quiere a Carmela
Busque como yo busqué,
¡Ay! búscala aquí, ¡ay! búscala allá

Cuya conclusión era, lo importante es buscar a Carmela. Como se dijo en capítulo anterior, estos versos son las palabras con que la familia Arboleda Castillo exalta a Carmela e invitan a todos a seguirla venerando, a cumplir con el arrullo. Enseguida ellas se alaban, hablando de su canto, del poder que tiene

Cuando cantan las Castillo
Pega un quejido la tierra

y le recuerdan a la gente que ellas tienen el cuaderno, una manera de decir que son cantoras y que su papel sigue siendo recoger la vida cotidiana de la comunidad en el canto.

La que va a cantar conmigo
Que se arrime a mi cuaderno,
Porque mi cuaderno tiene
Muchos arrullos modernos.

- **Canto 25 Canto de despedida**

Este canto ya se trató en el ejercicio inicial de este capítulo. Los versos del coro responsorio dicen

De Carmela me despido

Con corazón puro y verdadero

Adiós Carmela

Hasta el año venidero

Como se dijo en su momento, esta es la promesa que se hace a la virgen, de seguir haciendo el arrullo en su nombre, hecho que se cumple, sin dilaciones. Ahora, para finalizar, mírense los versos con que cierra el canto

Qué bonito esta tu altar

Carmela, ¿quién te lo hizo?

Cuatro colores tenía él

Cuatro colores tenía él

Porque por dentro esta la gloria

Y por fuera el paraíso

Esta noche vamos a ver

quién se lleva la bandera

Cuatro colores tenía él

Cuatro colores tenía él

si serán los dueños de casa

Cuatro colores tenía él

cuatro colores tenía él

Este canto se hace ya en la puerta, cuando se entrega la imagen a la persona que se encargará de cuidarla hasta el año siguiente. La alusión a los colores del altar, a lo que representa, pues se asocia con gloria y paraíso, parece ser un recordatorio para los cuidados que han de tenerse para preparar el arrullo del próximo año. Todos se despiden de Carmela y la gente comienza a partir, hasta el año venidero, acorde con el verso.

3.3.11.2 A manera de síntesis de la predicación. Las páginas que se han dedicado a la predicación tienen el objeto de abordar lo que se predica alrededor del arrullo y de ese gran tópico del macro acto de habla que es la Virgen del Carmen. Así, una síntesis de lo que se canta durante la noche se ve en la Tabla 28, que muestra las proposiciones analizadas que se consideran relevantes para describir el arrullo en su contenido semántico.

En la Tabla 28 las proposiciones aparecen acompañadas de la función del acto ilocutivo en el que están inmersas. Como se aprecia, predomina la intención de afirmar, de aseverar cosas relacionadas con la virgen del Carmen, con el arrullo y con el canto.

Tabla 28. Resumen del contenido proposicional de los cantos

Proposiciones analizadas	Función del acto ilocutivo
María tiene abundante gracia (la gracia de Dios, de acuerdo a los cánones de la creencia)	Aseverar, afirmar
María es la única mujer bendita	Aseverar, afirmar
María es santa y es la madre de Dios	Aseverar, afirmar
Pedimos a María que ruegue siempre por nosotros	Petición
Aprendamos a querer a Carmela	Desear, pedir
Carmela fue concebida pura	Aseverar, afirmar
Hace un año no veo a Carmela y por eso vengo a saludar	Aseverar
Carmelita te pido que vayas al cielo y prepares mi camino para cuando yo muera	Pedir, rogar, desear
Carmelita quiere saber si los padres enseñan a sus hijos a rezar	Preguntar, pedir
Pido ayuda a María y José porque tengo miedo de caer	Pedir, rogar
Los ojos de Carmela son azules	Aseverar
Tengo los ojos cansados de esperar la madrugada	Aseverar

La que cante conmigo que mire mi cuaderno con noticias nuevas	Invitar, pedir
Cuando las Castillo cantamos nos hacemos notar	Aseverar
Carmelita va en lancha y las olas estremecen la lancha	Aseverar
Tú palabra y la mía suenan al compás del canto	Aseverar
Cantemos por amor a Dios	Aseverar
(María del Carmen) préstame tu peine	Petición
Carmela linda, por favor, no dejes hundir el bote	Pedir, rogar
Cantémosle y arrullemos a Carmela para que olvide que su madre se fue	Ordenar , pedir mandar
Quiero y adoro a Carmela porque gracias a ella tengo lo más valioso	Aseverar Afirmar
El niño llora porque su madre se fue Hagamos que el niño olvide que su madre se fue	Aseverar Pedir
San Agustín, por favor, déjame entrar para ver a María	Pedir , rogar
Darí a mi riqueza por ver a Carmela	Pedir, rogar
Damos nuestros mejores frutos para Carmela	Aseverar Pedir, rogar
¡Carmela tírate al agua! ¡Carmela tírate al mar!	Ordenar, mandar
La prima Carmen no responde, quizá se ha perdido	Aseverar, pedir, rogar
¡Suban a Carmela! Si se moja se va	Ordenar, mandar, pedir Aseverar
Carmela, te ofrezco los frutos de mi trabajo, de mi propiedad	Pedir (que le reciba)
Carmela es de la antigua casa santa de Jerusalén	Aseverar, Afirmar
Este peinecito no te lo doy porque está bendito por nuestro señor	Avisar, Aseverar
Dios mandó agua en abundancia para purificar a la virgen	Aseverar, agradecer
Al pasar el puente encontré las figuras de un niño de oro y una virgen de plata	Aseverar, afirmar
Soy hija de María	Aseverar
No quiero pecar para no ser condenada	Aseverar Pedir
Es la primera vez que canto en esta casa	Aseverar

Oigo repicar un bombo de arrullo	Avisar, Aseverar, afirmar
Si se me quitara la ronquera podría subir el tono	Pedir, desear
Quiero y adoro a María porque saca las almas del purgatorio	Aseverar, pedir, rogar
El arrullo no puede faltar	Aseverar Ordenar, pedir
Canten todas para que en la madrugada no falte el arrullo	Ordenar Pedir
Aseguren las canoas y los motores que Carmela se va	Avisar, Aseverar
Carmela se va de Cali para Salahonda	Avisar, Aseverar
Estoy cansada de cantar	Afirmar, aseverar
Soy hija de Carmela	Aseverar
Lo importante es buscar a Carmela	Aseverar

Es significativo que la intencionalidad general del arrullo esté mediada por expresiones en las que, más que rogar, pedir, como se supondría ocurre en un evento de esta naturaleza, los cantos giran más en torno al hecho de decir cosas, de hacer afirmaciones sobre la virgen y sobre la comunidad. En realidad, los actos de habla con intención de rogar, de pedir, son muy pocos y eso habla de un factor identitario que puede tener varias interpretaciones pero que, en primera instancia, revela un carácter más dado a la alabanza que al ruego.

Esto indica que son personas que creen más en la necesidad de ponderar las virtudes de quien los ayuda, antes que en insistir en los favores que se piden. Algo que se respalda con las ofrendas del canto, del baile, de la fiesta, del compartir, del encuentro. No es algo menor, sin duda.

También es una comunidad que se pregunta por la manera de relacionarse con su virgen, todo el tiempo quieren satisfacerla, halagarla, y se preguntan si están haciendo lo debido.

La intención de ordenar aparece, justamente, para coordinar lo que se está haciendo en honor de la virgen, para vigilar que el canto no caiga, que no falte nada, para atender a los participantes y para colaborar entre sí, con miras al propósito de que al final, con la aurora, todo haya salido bien.

3.3.11.3 Las Expresiones referenciales. La referencia puede ser vista también como un acto de habla, dice Searle (1994), aunque lo es a manera de abstracción, al igual que la predicación.

Denominaré expresión referencial a cualquier expresión que sirva para identificar alguna cosa, proceso, evento, acción o cualquier otro género de 'individuo' o 'particular'", anota Searle. Bajo esta óptica, vale la pena detenerse en los *Actos proposicionales de la referencia*, según denominación del propio Searle. De este modo, en los cantos se detectan nuevos hallazgos del contenido semántico del arrullo a Carmela. Para hacerlo, se seguirá a Searle, quien construyó "un análisis del acto proposicional de la referencia (p. 101).

El modelo plantea que, dado que H emite una expresión R en la presencia de O en un contexto C . entonces en la emisión literal de R , H realiza con éxito y no de manera defectiva el acto de habla de la referencia singular definida, si y sólo si se dan siete condiciones, referidas a la cabal comprensión del enunciado («input» y «output»); "1) La emisión de R ocurre como parte de la emisión de alguna oración (o trozo similar de discurso) T , donde T es la (pretendida} realización de un acto ilocutivo. "Existe algún objeto X tal que o R contiene una descripción identificadora de X , o H es capaz de completar R con una descripción identificadora de X ; H intenta que la emisión de R aisle o identifique X a O . H intenta que la emisión de R identifique X a O por medio del reconocimiento por parte de O de la intención de H de identificar X e intenta que este reconocimiento se logre por medio del conocimiento que O tiene de las reglas que gobiernan R y su conciencia de C y, finalmente, la condición de que "las reglas semánticas que gobiernan R

son tales que *R* es correctamente emitida en *T* en las circunstancias *C* si y sólo si se dan las condiciones anteriores". (Searle, 1994: 102)

Si se cumplen estas condiciones, quiere decir que se cumplen las tres reglas que Searle ve necesarias para el uso de cualquier expresión referencial definida *R*:

"Regla 1. *R* ha de emitirse solamente en el contexto de una oración (o algún trozo similar de discurso) cuya emisión podría ser la realización de algún acto ilocutivo.

"Regla 2. "*R* ha de emitirse solamente si existe un objeto *X* tal que o *R* contiene una descripción identificadora de *X* o *H* es capaz de complementar *R* con una descripción identificadora de *X*, y tal que, al emitir *R*, *H* intenta aislar o identificar *X* a *O*.

"Regla 3. La emisión de *R* cuenta cómo identificar o seleccionar *X* a (o para) *O*" (Searle, 1994: 103)

Aunque las reglas se refieren a la referencia singular definida, se podrían hacer extensivas a otros casos, pero ahora se toma la fórmula al pie de la letra y esto basta para nuevos hallazgos que se quieren mostrar en el contenido semántico del arrullo a Carmela. Ahora bien, para saber qué es lo que se va a mirar, el punto de partida es la idea de Searle (1994): "Denominaré expresión referencial a cualquier expresión que sirva para identificar alguna cosa, proceso, evento, acción o cualquier otro género de 'individuo' o 'particular' (p. 35). En otras palabras, son expresiones que responden a las preguntas "¿Qué?" "¿Quién?" "¿Cuál?", aclara Searle.

En la estructura superficial de las oraciones en español, estas expresiones son de

...tres clases: nombres propios, frases nominales que comienzan con un artículo determinado, con un pronombre posesivo o con un nombre, seguidas de un nombre en singular, y pronombres. La emisión de una expresión referencial sirve característicamente para aislar o identificar, separadamente de otros objetos, un objeto particular. (Searle, 1994: 37)

Para mirar un ejemplo, cotejar las reglas y dejar establecidas las bases para el análisis de esta parte, veamos el caso de unos versos ya conocidos

A la virgen del Carmen la quiero y la adoro,
Porque saca las almas del purgatorio

Como se ha venido haciendo, para identificar los actos de habla se extraen las oraciones completas que dan lugar a un acto ilocutivo, que es condición de la primera regla. Los versos contienen las oraciones.

Yo quiero y adoro a **la virgen del Carmen**
La virgen del Carmen saca **las almas** del purgatorio

Oraciones en las que se han resaltado en negrilla las expresiones referenciales. En el primer caso, el objeto directo, "La virgen del Carmen", es la expresión referencial que responde en este caso a un quién, a **quién** se adora y a quién se quiere. En el segundo caso, "las almas", como expresión referencial responde la pregunta de un ¿Qué?, **qué** es lo que saca la virgen del Carmen.

Para el análisis de las expresiones referenciales se toma como base la Tabla 29, en la que se combinan la expresión referencial, la frecuencia de su uso dentro del corpus de los cantos y se reseñan los cantos en los cuales aparece dicha expresión.

Tabla 29. Resumen de la frecuencia de algunas expresiones referenciales

Expresión referencial	Frecuencia	Frecuencia por canto*
Carmen (Virgen del Carmen – María del Carmen)	27	3 (6), 8 (2), 11 (2), 13 (1), 15 (16)
Carmela	330	Suban a Carmela en el altar (4), Saludo a Carmela (2), 3 (1), 3 (2), 4 (5), 6 (49), 8 (4), 9 (70), 11 (4), 13 (9), 14 (165), 22 (10), 24 (2), 25 (5)
Carmela linda	4	4 (4), 9 (2), 10 (4), 14 (2)
María(s) (Dios te salve, tres Marías, La virgen María, María del Carmen, Jesús-María y José)	335	1 (2), 4 (47), 5 (11), 7 (1), 8 (6), 10 (2), 11 (10), 13 (4), 15 (217), 17 (5), 20 (82)
Virgen pura	10	7 (1), 15 (1), 16 (8)
Dios	61	1 (3), 8 (53), 11 (3), 15 (2)
Padre	8	2 (4), 4 (1), 18 (2), 22 (1),
Jesús y/o Jesucristo	13	Dios te salve (1), 5 (2), 6 (2), 9 (1), 10 (2), 17 (2), 20 (1), 21 (2),
José (San José)	162	4 (49), 5 (29), 10 (2), 11 (2), 13 (1), 15 (1), 17 (2), 20 (74), 22 (2)
San Agustín	155	11
Altar (el altar, tú altar)	21	Suban a Carmela (2), 6 (16), 20 (1), 25 (2)
Cielo (s) (el cielo, los cielos)	11	Suban a Carmela (1), Saludo a Carmela (3), 2 (4), 6 (1), 9 (1), 20 (1)
Gloria (al padre, al hijo; la gloria)	29	4 (3), 6 (16), 18 (6), 22 (3), 25 (1)
El Paraíso	35	6 (34), 25 (1)
El Purgatorio	5	3 (4), 20 (1)
El Pecado (los pecadores, pecar)	1	1 (1), 17 (2), 25 (1)
Las Almas	5	3 (4), 20 (1)
La adoro (a la virgen)	8	3 (4), 9 (2), 20 (2)
La quiero (a la virgen)	10	Suban a Carmela (1), Saludo a Carmela (1), 3 (4), 9 (2), 20 (2)
La Iglesia	12	4 (1), 5 (4), 6 (2), 8 (2), 12 (2), 13 (1)
Honda	76	22

Expresión referencial	Frecuencia	Frecuencia por canto*
Caer	22	Padre nuestro (4), 5 (18),
La mano (dame la mano, sus manos)	51	4 (1), 5 (38), 7 (1), 10 (11)
El Agua	56	7 (1), 13 (54), 15 (1)
El Mar	45	13 (40), 15 (3), 22 (2)
La Canoa	4	22
Una Cuna de lata (lancha, bote)	11	7
El Puente	11	5 (9), 15 (2)
El marinero	6	4
La Cóngora	2	Suban a Carmela y en Saludo a Carmela
La Guayaba (la guayabita)	23	14 (4), 19 (16), 21 (3)
El Narangel (la naranja)	8	16
El árbol	6	16
El sombrero	5	4
La tierra (o de tierra)	17	2 (2), 4 (1), 6 (3), 13 (4), 17 (2), 24 (2), 25 (3)
El romero	10	6 (2), 9 (2), 17 (2), 20 (2), 21 (2)
El arrullo (este arrullo)	74	6 (1), 12 (2), 20 (1), 21 (60), 22 (1), 23 (6), 24 (1), 25 (2)
El canto (yo canto, mi canto)	33	4 (1), 8 (17), 18 (2), 22 (1), 23 (12)
Las cantoras (mis cantoras)	8	9 (2), 11 (2), 12 (1), 15 (1), 21 (2)
El bombero	61	7 (3), 12 (58)
El cununero (el cununo)	14	4 (2), 5 (3), 7 (1), 11 (1), 12 (6), 14 (1)
La Noche (buenas noches)	33	Saludo a Carmela (20), 4 (1), 5 (2), 6 (2), 8 (1), 9 (2), 10 (1), 12 (2), 13 (1), 25 (1)

* El primer número corresponde al número del canto, de acuerdo con el Anexo. El número entre paréntesis es la frecuencia del término en el canto

Bien puede decirse que las formas de referirse al mundo forman parte del acervo que identifica a una comunidad de hablantes. Al fin y al cabo, la lengua es un material muy dúctil que hace que los hablantes, en su esfuerzo por hacerse entender, moldean a su antojo. Al referirse a la realidad el hablante puede ser más o menos específico, puede ser más o menos flexible al acomodar las palabras para describir, es distinto cuando se refiere a algo esencial que algo que está en otra esfera, puede agregar propiedades o puede limitarse a lo ya conocido, en fin, el hablante se mueve dentro de un rango de posibilidades que hace del modo de hablar del mundo un asunto complejo. De hecho, en lingüística el problema de la referencia tiene mucha tela de donde cortar, dada la complejidad de los aspectos que confluyen en un análisis de esta naturaleza.

Teniendo en cuenta que el arrullo a Carmela surge de una comunidad de habla que, como tal, tiene una identidad construida a lo largo del tiempo, que el uso que hacen del Español no da lugar a dudas entre los hablantes con respecto a las expresiones referenciales que se usan en los cantos, el asunto consiste entonces en mirar algunos detalles relacionados con dichas expresiones, para describir desde este otro punto de vista el contenido semántico del corpus, que está compuesto de 25 cantos del arrullo más tres cantos oración(en la ciudad, en el lugar de origen sería la balsada). El corpus se compone de un total de 11.678 palabras y 1878 versos.

El esquema permite ver diversas expresiones referenciales que hacen parte del corpus de los cantos y que constituyen el punto de partida para aseverar y notar aspectos como los siguientes:

Como se señaló en determinado momento, al analizar los actos de habla, hay un tratamiento de familiaridad en la comunidad con respecto a la virgen del Carmen que da pie a afirmar que es un rasgo identitario sin discusión. Esto se hace evidente al mirar el esquema y ver las expresiones referenciales que lo corroboran.

Como *Virgen del Carmen* la nombran cuatro veces (4), al iniciar, cuando la saludan, lo que explica la formalidad, que poco a poco se ira transformando a lo largo de la noche.

Como *María del Carmen* la nombran 18 veces. El canto 15, ya entrada la noche, es en el cual más se refieren de este modo a la virgen; es un canto muy festivo, con mucho deje, extenso y muy intenso. Así, la intencionalidad de la familiaridad puede estar relacionada con ello. Además, en la letra hay un episodio en que le piden prestado a la virgen su peine para peinarse, en total atmósfera de cercanía, de intimidad.

El hecho más contundente para decir que a la virgen se le trata con un tono familiar radica en que la forma de referirse a ella que arraigó en la comunidad es *Carmela*. Como puede verse, en el corpus se le nombra 330 veces de este modo y el propio arrullo se hace en honor a *Carmela*. En el canto 14, también un canto extenso y festivo, con mucho deje, ya ha avanzado la noche, es donde más se le nombra así, 165 veces, en una combinación de letras de cantos anteriores y nuevas letras. Cuatro veces se completa con un adjetivo y se le llama *Carmela linda*. De modo que toda la Situación de habla está determinada por este factor de familiaridad. Es usual que, de acuerdo con el lugar, haya Yamile y Yamilé, haya Jose y José, pues la manera de nombrar la realidad es un principio elemental de identidad. Puede ser ese el origen o el sentido para llamarla Carmela, en lugar de su nombre oficial del santoral, Carmen. A ojo de

buen cubero, podría afirmarse que en estas comunidades hay más mujeres llamadas Carmela que Carmen, pero las dos formas se dan.

En los cantos se nombra a María, la virgen María. En algún momento se habla de las tres Marías y, como se aprecia, se combina el nombre con Carmen. El nombre aparece casi tantas veces como Carmela y las dos denominaciones se funden, pues en el catolicismo, la virgen del Carmen es una de las advocaciones de María⁵⁷. Como la comunidad de hablantes sabe esto, la referencia es específica para todos y en el arrullo la referencia no representa ningún ruido en la comunicación.

La suma de las expresiones referenciales que aluden a la virgen constituyen el 6,1% del total de palabras del corpus. Una cifra alta, si tenemos en cuenta que indica que cada 1,6 versos está presente una de estas expresiones referenciales, lo que da cuenta del carácter religioso de la celebración.

Se dijo, en algún momento, que hay un carácter patriarcal evidente en la manifestación del arrullo a Carmela por parte de la comunidad y las expresiones referenciales parecieran corroborar esta afirmación. Se explicó este posible carácter patriarcal por lo expresado en el hecho de que, finalmente, la virgen no es autónoma en su capacidad de beneficiar a la comunidad, pues todo viene del Padre, de un Dios masculino. A él se le menciona en 61 oportunidades en los cantos, haciendo destacada su presencia. Como Padre se le nombra en 8 ocasiones y como Jesús o Jesucristo otras trece veces. Además, se apela a otras figuras

⁵⁷ Santa María del Monte Carmelo, referida comúnmente como Virgen del Carmen o Nuestra Señora del Carmen, es una de las diversas advocaciones de la Virgen María. Su denominación procede del llamado Monte Carmelo, en Israel, en la ciudad de Haifa, un nombre que deriva de la palabra *Karmel* o *Al-Karem* y que se podría traducir como 'jardín'. Existen hoy en activo órdenes carmelitas repartidas por todo el mundo, masculinas y femeninas, las cuales giran en torno a esta figura mariana. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_del_Carmen

masculinas, como San José, a quien se nombra en 162 oportunidades y como San Agustín, nombrado 155 veces, en un solo canto, que es casi tanto como las veces que se nombra a Carmela en un canto (165).

Las figuras masculinas son nombradas un total de 399 veces, esto es el 3,4% del total de palabras del corpus.

Lo dicho hasta ahora nos permite saber que el 9,6% del total de palabras del corpus de los cantos son expresiones referenciales definidas que permiten identificar a Carmela y a otros personajes de la religión católica, en el contexto del arrullo que celebra esta comunidad.

Hay otras expresiones referenciales definidas que se mueven en el mismo sentido de los significados religiosos dentro del arrullo. Son Altar (el altar, tú altar), Cielo (s) (el cielo, los cielos), Gloria (al padre, al hijo; la gloria), El Paraíso, El Purgatorio, Los Pecadores, Las Almas, La adoro (a la virgen), La quiero (a la virgen), La Iglesia, Caer y La mano (dame la mano, sus manos). El contexto les confiere ese sentido religioso y vale la pena hacer las siguientes observaciones sobre estas expresiones

Llama la atención que, contrario a lo que sucede en otros lugares, a pesar de ser una fiesta religiosa, el arrullo no menciona el pecado. Menciona una vez a *los pecadores* y tres veces el verbo *pecar*, pero no más. Es un rasgo que identifica, sin duda a esta comunidad. Se incluyó la referencia a *caer*, que es usada 22 veces, cuatro en el Padre nuestro (*no nos dejes caer en tentación*), donde conserva el sentido de pecado, porque las otras veces están en el canto 5, en que aparece como metáfora de miedo de morir, según refirieron personas de la misma comunidad.

Aparece, en cambio repetida, en 35 oportunidades la expresión *el Paraíso*, casi en su totalidad (34 veces) en el canto 6. Pero no aparece

como un lugar sino como una forma, como apariencia, porque se refiere a la belleza exterior del altar que hace la comunidad. La palabra parece más usada a nivel formal, por la necesidad de rimar las palabras y no por comunicar una idea o sentimiento. Esta expresión va aparejada con *La Gloria*. Según los cánones católicos, hay una Gloria Divina y una Gloria humana, pero el sentido de estas dos expresiones no es al que alude en el canto y también parece ser usado más por razones de versificar que de compaginar el sentido religioso de los términos.

De igual modo, a pesar de que el objetivo final del arrullo es pedir a la virgen que salve las almas del *Purgatorio*, la expresión referencial solo se usa 5 veces. Principalmente en el canto 4, donde se repite cuatro veces. Es el comienzo del arrullo y queda dicho, pues, el sentido de la celebración con esta mención. Igual sucede con *las almas*, expresión que va aparejada con purgatorio.

Es curioso que la expresión "la iglesia" (como templo, construcción), sea usada en los cantos. Lo hacen en 12 ocasiones y lo curioso es que el arrullo ya no se hace en ninguna iglesia y se habla de recoger ayuda para esta.

La mano es una expresión que simboliza el proceso de rogar, de pedir ayuda, tanto a la virgen como a San José. Aparece 38 veces en el canto 5, en el que se materializa esta petición, en función de la imagen de pasar el puente.

El altar es usado de forma reiterativa, especialmente en el canto 6 (16 veces), que es un canto centrado en alabar el altar, la ofrenda que se le hace a Carmela, como fruto del trabajo de la comunidad.

Enseguida vale la pena resaltar una serie de términos que apuntan de manera diáfana hacia el lugar de donde viene esta celebración del

arrullo a Carmela. Son las expresiones El Agua, El Mar, La Canoa, Una Cuna de lata (lancha, bote), El Puente, El marinero, La Cónгора, La Guayaba (la guayabita), El Narangel (la naranja), El árbol, El sombrero, La tierra (o de tierra) y El romero. No se puede negar que todas estas expresiones, juntas, dibujan el paisaje del lugar de origen del arrullo a Carmela. Estas son comunidades de río o de mar y ahí están *el agua* y *el mar* para testificarlo. *El agua* se nombra 56 veces y *el mar* 45. El sombrero, en uno de los cantos, se presenta como uso del marinero, pero como son comunidades campesinas también lo usan. Por eso, en uno de los cantos alguien le pide a Carmela prestado su sombrero. Está *la canoa*, que en versión metafórica llaman *cuna de lata*, cuando se trata de una lancha o de un bote. Porque hay agua de por medio, existe el temor de que Carmela se moje y se eche a perder el arrullo. Porque hay agua hay un puente que se quiere pasar, pero se tiene miedo, entonces se pide la ayuda de María y José. Recuérdese que *el triqui que traca* de uno de los cantos alude al sonido del oleaje golpeando la embarcación. Y también está el marinero, que es quien finalmente le rinde tributo a Carmela, pues ella es la patrona de los marineros en este tipo de comunidad, así como en la ciudad lo es de los choferes. Por su parte, las expresiones *La Cónгора*, *La Guayaba (la guayabita)*, *El Narangel (la naranja)*, *El árbol*, *El sombrero*, *La tierra (o de tierra)* y *El romero* denotan el carácter de comunidades campesinas que les atañe. Estas comunidades viven del río y de la tierra, también mencionada, aunque esta comunidad parece vivir más de lo que siembra que de lo que pesca, pues no hay alusión alguna a los peces. Tampoco aparecen en la ofrenda.

Hay una serie de expresiones referenciales alrededor del canto en el arrullo, que dan a entender la profundidad del significado del canto para

la comunidad. Es algo que se hace con los cinco sentido, más toda la emocionalidad que implica el rito religioso. El propio arrullo es nombrado en los cantos, en especial en el canto 21 (60 veces), porque es motivo de constante vigilancia para que no decaiga el canto. a lo largo de la noche. El canto es motivo de los cantos 8 y 23, con un sentido que denota que el canto es ofrenda sagrada para dar a la virgen. Las cantoras también se citan ellas mismas, al igual que al cununero. Pero como el ritmo recae sobre el bombo, el bombero es más llamado a hacer presencia y se le dedica el canto 12, donde es nombrado en 58 oportunidades.

Finalmente, *la noche*, el tiempo que se dedica al arrullo en la ciudad. Es nombrada 33 veces, especialmente en el Saludo a Carmela, donde 20 veces se repite *buenas noches*, dando inicio al ritual.

Estas repeticiones de un tema en los cantos dan lugar a pensar en el papel de la música para alcanzar el estado espiritual que la gente busca. Esos cantos, donde una expresión referencial se repite hasta la saciedad, por largo tiempo, pues las ejecuciones de los cantos son extensas en su mayoría, que se repiten como mantras, son del tenor más íntimo de la expresión musical. De hecho, como se vio en el capítulo anterior, los gestos y la expresión gestual de músicos y cantoras contribuye a ese nivel de compenetración que reflejan los cantos.

Queda abierto el camino para entrelazar todas las significaciones posibles a partir de estas acotaciones y del cuadro. Por lo demás, una razón para hacer esta exploración de la referencia en los cantos, apunta hacia el planteamiento de Van Djick (1980), cuando anota:

Al especificarse de este modo la semántica como una teoría que explica tanto el significado como la referencia, y tanto el significado léxico como las condiciones de significación general determinadas por el conocimiento del mundo, podremos hacer explícita una de las nociones centrales de un análisis semántico del discurso, esto es, la *coherencia*". (p. 34)

Coherencia, en este caso, indica que ese macro acto de habla que se ha venido describiendo, al ser tratado desde la abstracción de la predicación y de la referencia, adquiere toda su dimensión de texto coherente, que guarda relación entre sus parte y cuenta con un gran tópico alrededor del cual giran tanto la una como la otra.

11) key. Clave o tono, a lo que del Hymes ha dado en denominar la manera en que se ejecuta el acto de habla. Alude al hecho de que todos los participantes están en capacidad de identificar los diferentes elementos, verbales y para-verbales, para conferirle sentidos semejantes a lo que se comunica. De esta manera, los hablantes comparten un código sociolingüístico común que es el que permite el nivel de integración que refleja la conmemoración de la virgen del Carmen.

El sentido general del evento comunicativo del arrullo, la "llave", si traducimos el término que usó Hymes, radica en lo que representa para la comunidad este encuentro que se da cada año. Todos los participantes viven el momento de una forma similar. Psicológicamente, días antes esperan a que se realice. Participan en la preparación y pueden colaborar para que todo salga bien. Se preocupan si hay

rumores sobre tropiezos o circunstancias que pongan en riesgo el evento.

La víspera, todos se preparan, se disponen a participar, de las diferentes formas en que lo pueden hacer. Desde el hecho de conseguir el dinero para movilizarse hasta la disposición psicológica y anímica para participar tarareando los cantos.

En el momento en que inicia el arrullo, con la procesión, todos se disponen y vuelcan su atención sobre la forma como discurre. Mentalmente, todos están en capacidad de saber en qué momento van y qué sigue en cada momento del ritual de conmemoración.

A nivel lingüístico, todos conocen y manejan a cabalidad los distintos giros y acentos con que se realizan los actos de habla que componen el gran texto del arrullo. Las relaciones sintagmáticas del discurso general de los cantos son fácilmente identificadas por los hablantes. Si se hacen modificaciones, también están en capacidad de darle un sentido al término, acento o enunciación que se introduce.

Instrumentalities. Los Instrumentos o medios del evento aluden a:

12) canal. El canal, o *instrumento*, al decir de Hymes, a nivel de campo verbal inmediato, está conformado por el lenguaje oral acompañado de la marimba, los tambores, cununos, guacharaca y guasás. A nivel no verbal comprende elementos proxémicos y kinésicos propios de la expresión gestual y manejo del espacio de la comunidad.

Los elementos paraverbales de entonación, pausas y énfasis darían lugar a otras investigaciones, toda vez que la riqueza del canto así lo hace pensar. Con respecto a esto la gran verdad está en el graznido del cuervo de Poe, como lo mostró Jakobson. Ya en el capítulo previo se mostraron los detalles del canto que permiten comprender las funciones paraverbales, a través de las reglas para ejecutar los cantos, sobre la participación de cantoras, bajoneras y fiesteros. También sobre la coordinación entre músicos y cantoras.

El canal es el canto mismo. Se puede descomponer en su componente verbal, con un código fácilmente identificable que es el habla dialectal de la comunidad de Tumaco y Barbacoas. Pero se complementa con el código de la conmemoración y de los cantos, que es un código construido por la comunidad a medida que se reúnen para conmemorar la fiesta de la Virgen del Carmen.

Dentro del código verbal, los cantos también obedecen a la influencia de la tradición oral del romancero religioso y no religioso. Por ende, acoge los códigos propios de la expresión poética.

Quiere decir esto, que es un canal complejo, en el que cada elemento se relaciona con los otros por razones de jerarquía o prevalencia. Como en toda interpretación, se puede fijar la atención en el factor de la ejecución musical como determinante. Y en dicha ejecución se puede considerar como prevalente el papel del tambor, así como puede existir otro punto de vista en que la marimba sea la voz cantante. Esos elementos están por describirse por parte de la etnomusicología.

En esta oportunidad se fija la atención en la expresión oral de los cantos, en la forma de uso del canto, en cuanto tradición oral que se

expresa en una situación de habla concreta, que es la celebración de la fiesta de la virgen del Carmen.

13) **formas de habla**

De acuerdo con la organización de las formas del habla que propone Hymes (2002), en los cantos se puede observar:

a) Una “proveniencia histórica de los recursos lingüísticos”. En este caso, como se ha dicho, tiene que ver con la conformación dialectal de Barbacoas, conformación en la que hay que tener en cuenta fenómenos sociolingüísticos como la procedencia africana de los hablantes, que hace que al español que hablan le subyace la memoria de las lenguas de origen. De otra parte, la conformación de los rasgos dialectales indicados anteriormente, propios del desarrollo socioeconómico de la zona, que durante muchos años giró en torno a la minería y que luego gira en torno al fenómeno de las comunidades que quedan a la deriva por motivos de la mentalidad extractiva, propios de la explotación minera.

b) Lo que el autor ha denominado “presencia o ausencia de inteligibilidad mutua”, que quizás puede ser asimilado a la condición *input / output* de Searle, referencia directa al hecho de que los recursos dialectales, gestuales y expresivos que salen a flote en el arrullo son fácilmente reconocibles y adquieren, en términos semánticos, un sentido inconfundible que los participantes han establecido con la costumbre de realizar el arrullo y con el discurrir de la vida cotidiana que comparten.

c) Finalmente, hay una “especialización en el uso” (Hymes, 2002: 74), relacionada con la variedad dialectal y con los registros del código. En el canto esto es un fenómeno evidente en la simple observación de lo que

pasa en un mismo idioma a nivel de países. El hablante de español de Colombia puede, en determinado momento, escuchar una canción cubana, chilena o venezolana y apenas reconoce algunos registros. Todavía más acentuado es el fenómeno entre regiones.

Igual ocurre con la versificación, pues los cantos obedecen a esa tradición del romancero español que señala Tobón, que comprenden una versificación que se mantiene como base pero que ha sido modificada por el uso a lo largo del tiempo.

norms. Las Normas que hacen parte del evento en estudio tienen dos miradas:

14) normas de interacción. Los cantos han consolidado una manera de ejecución a nivel de la comunidad que todos identifican y que prevalece por el papel de las cantoras. Tiene que ver con lo que se canta y con el grado y momento de intervención de los participantes. En el capítulo 2 se mostró que hay normas para cantar, para tocar y para participar en el evento, son las formas de regulación que la comunidad ha ido construyendo en la práctica del arrullo.

15) normas de interpretación. Es la base de los efectos perlocucionarios, en últimas. La presencia de todos los participantes está sujeta a todo lo que pueden percibir, sentir o pensar a partir de lo que se escucha y lo que se ve en el evento. La conmemoración tiene un grado de compenetración tal en los participantes que podría decirse que, en términos generales, quienes asisten comparten iguales sensaciones, pensamientos y emociones, porque hacen interpretaciones e inferencias que están dentro del rango de esas formas de conducta regidas por

reglas a las que se refiere Searle. En tal sentido, hay una comunidad conformada y estos cantos son prueba de ello.

Genre. El último aspecto a tener en cuenta:

16) género. Hay un texto general del evento en estudio, que obedece al principio de expresabilidad de Searle (1994: 28), el cual pondera y justifica todo lo que canta el ser humano, como parte de su deseo de decir cosas. En cuanto al canto, el evento tiene un contenido que está versificado y esa versificación, como se señaló arriba, tiene una tradición.

Si bien Austin y Searle, como aclaran ellos mismos, circunscriben sus ejemplos y análisis a situaciones elementales del habla cotidiana, el curso de los análisis del habla o del discurso, permiten pensar que los cantos se pueden tomar en su conjunto dentro del evento como un texto analizable.

Ese texto puede considerarse expresión poética, con todo lo que esto implica. Y dentro de dicha expresión hay un nivel semántico – pragmático susceptible de ser examinado.

Dueto 4. NOTAS DEL TRAYECTO

El origen de la palabra método significa el caminar. Aquí hay que aceptar caminar sin camino, hacer el camino al caminar. Lo que decía Machado: *caminante no hay camino, se hace camino al andar*. El método no puede formarse más que durante la búsqueda; no puede despejarse y formularse más que después, en el momento en que el término vuelve a ser un nuevo punto de partida, esta vez dotado de método. Nietzsche lo sabía: "los métodos vienen al final" (*El Anticristo*). La vuelta al comienzo no es un círculo vicioso si el viaje, como indica hoy la palabra *trip*, significa *experiencia* de donde se vuelve cambiado. Entonces, quizá, habremos podido aprender a aprender a aprender aprendiendo. Entonces, el circuito habrá podido transformarse en una espiral donde el regreso al comienzo es precisamente lo que aleja del comienzo. Es precisamente lo que nos han dicho las novelas de aprendizaje de *Wilhelm Meister a Siddharta*. Morín (1997:36)

Lo metódico en la conversación con las cantoras constituye una relación de experiencia subjetiva con aquello que decimos y queremos conocer y que nos confronta. Esta situación me llevó a desplazarme hacia lugares de enunciación, hacia aquello que se subjetiva como conocedores de un mundo que nos constituye en tanto seres en relación social. Fue una experiencia de conocimiento.

Estas narrativas dan cuenta del proceso de subjetivación en relación con otras epistemes y con luchas simbólicas que subvierten el orden de una lógica impuesta como dominante.

En relación con el tiempo y la subjetivación del investigador, es el tiempo como *situación*. Para Haber (2010),

...la situación es una excusa para pensarnos y revelarnos a nosotros mismos habitando el mundo y objetivando, no para que ese nosotros sea nuestro nuevo objeto, sino para que en todo caso nos reconozcamos en relaciones en las que somos ya sujetos. Y nos ayudemos, o nos dejemos ayudar, por esas relaciones, para subjetivarnos desde otros lugares que no sean los que institucionalmente nos llevan a construir nuestro privilegio epistémico” (p. 18).

Este trayecto intelectual vital interpela esa mirada de objeto de estudio localizado y se desplaza hacia un objeto complejo, itinerante, de visiones de mundo entre otros mundos que se encuentran en y desde lugares específicos de enunciación, evidentes en estos saberes periféricos y encubiertos en mitos y ritos que han estado presentes en nuestro modos de ser, pensar, representar mundos, en espacios y tiempos cósmicos, recreados por complejos actos de comunicación convocados con gente, espíritus, objetos e historias.

Este presente posible nos permite pensarnos en este lugar del mundo, que es el desafío del concepto de un pensamiento descentrado como

...aquel pensamiento nacido y/o construido en la periferia de un mundo dividido geopolíticamente y que intenta explicarse en sus propias dinámicas inmersas en la historia de la modernidad como horizonte civilizatorio y sus consecuencias en lo subjetivo y las identidades, evidenciando las experiencias silenciadas y los olvidos históricos.⁵⁸

⁵⁸ En el Seminario titulado: *Pensamientos descentrados: América Latina como locus de enunciación*. Por el Profesor Adolfo Albán en la Universidad del Cauca. Doctorado de Antropología. Agosto 13 al 17 de 2013.

Es hora de pensar (nos) estos otros mundos que conviven con nosotros en el extrañamiento de sí con otros; es lo que interpreto de la propuesta de epistemología del Sur, de Boaventura de Sousa Santos (2010), cuando dice:

El conocimiento postmoderno... es un conocimiento sobre las condiciones de posibilidad. Las condiciones de posibilidad de la acción humana proyectada en un mundo a partir de un espacio-tiempo local. Un conocimiento de este tipo es relativamente a-metódico, se constituye a partir de una pluralidad metodológica. Cada método es un lenguaje y la realidad responde en la lengua que es preguntada. Sólo una constelación de métodos puede captar el silencio que persiste en cada lengua que pregunta, en la revolución científica como la que atravesamos, esa pluralidad de métodos sólo es posible mediante la transgresión metodológica". (p. 49)

El trayecto abordado es autobiográfico porque la investigadora hace parte del campo de indagación es su pregunta existencial que comparte con las cantoras, es parte de ella, con ellas, es lo que desea develar de sus propias historias. Es auto referencial porque es la comunidad de hablantes que hace referencia a lo que estamos siendo como producto histórico de trata, esclavización y colonización; es en, ese sentido, el canto legado por nuestros ancestros herencia en nuestra condición de descendientes de esclavizados libres. Esta propuesta expone en este texto asuntos que se refieren a ese ser libre que recupera su humanidad y aparece narrándose a sí mismo en estas poéticas sonoras denominadas cantos de conmemoración; también, en las voces de las cantoras migrantes del Pacífico sur nariñense, portadoras de un saber reconstruido en la memoria que ha logrado pervivir en la narrativa oral

como otro modo de relación espiritual en el mundo y que trasladan al mundo urbano para compartir e intercambiar con los otros y para configurar familias ampliadas en estas situaciones de habla convocadas.

El encuentro inicia con la conversación, en la medida que nos encontramos con cantoras, músicos y fiesteros en agendas de conmemoración programadas por las diferentes colonias o familias, en la ciudad, y la presencia, casi natural, de sentimientos de empatía que propiciaron fluidez en la comunicación con estas personas que llegaron a mi vida, al igual que otras que partieron a ese otro lugar, durante el tiempo de la tesis, más las que ya estaban. Así, fueron ellas las que me permitieron llegar a este encuentro entre parientes, amigos y vecinos, generándome un ambiente de cercanía con ellos en el desarrollo de este trabajo.

El primer momento fue el reconocimiento de la comunidad de hablantes, de cantores y cantoras que hicieron parte de este trabajo en jornadas de entrevista y acompañamiento en ensayos preliminares a la presentación del grupo. Hacen parte de esta comunidad de hablantes el grupo familiar Arboleda Castillo, que viene de zonas rurales de Tumaco y Barbacoas y la cantora-glosadora María Estanislada Castillo, con sus convocados.

El segundo momento, el arrullo a Carmelita es la secuencia de acontecimientos en el altar, ubicada en lo que he denominado la casa-templo preparada para el velorio de conmemoración.

El tercer momento es el de los cantos en su fiesta de conmemoración a la Virgen Carmelita, que se presenta en una urdimbre de los saberes de la memoria y sus re-existencias, representadas en los cantos, que

permite comprender qué escritura está presente en el decir y qué se dice en el cantar.

Intervenir el arrullo con dispositivos electrónicos para obtener un registro como evidencia del “estar ahí”, como autoridad etnográfica, permitió que este ritual de la tradición oral de la gente del Pacífico sur nariñense pudiera ser transcrito como parte de la tradición académica; lo curioso es que para la gente que estaba en la celebración esto pasó inadvertido; casi como si yo no estuviera, estaban entregando su canto como ofrenda por su devoción a la entidad espiritual en intimidad compartida que estos dispositivos pasan desapercibidos, como un participante más de este encuentro. En la ciudad, tener acceso a estos dispositivos es la posibilidad que el canto no solo esté en la memoria sino que queda registro de ello, como forma de documentar la tradición. Otra razón, creo, es la relación de colaboración que se construye a lo largo de este trabajo, en el que siento que intervenimos el arrullo y somos intervenidos por él; esto hace que haya una relación cercana y que no se sientan incómodos por mi presencia o la de los dispositivos que llevo.

El registro fotográfico fue muy difícil en una noche de arrullo en la zona rural de la ciudad, el 17 de julio del 2014. Por eso no tengo fotografías, pues no salieron por la oscuridad del camino; en el arrullo del año del 2015 logro tomar algunas, en el barrio El Paraíso, al oriente de la ciudad; allí hay alumbrado público y se tomaron algunas fotos de esta conmemoración. Este registro guarda la imagen de lo que aconteció en esta noche de arrullo como demarcaciones de las diversas secuencias.

De todos modos, estas expresiones se ven intervenidas por los aparatos tecnológicos, como grabadoras, cámaras y celulares que se usan en el

arrullo para registrar estos cantos, para subirlos a las redes sociales o para *compartirlos* con los que no fueron. Podemos decir que ahora el espíritu del canto es mediado por el sincretismo espacio y tiempo que produce Internet, donde la transferencia de datos audiovisuales viaja en medio del cuerpo espectral de los dispositivos digitales; y para los que estuvieron, como músicos, cantoras o cantores, les produce asombro mirarse y escucharse en el registro audiovisual, algunos dicen “*ahora me puedo ver y oír, nunca me había visto*”, es una especie de autodescubrimiento de sí dentro de la narrativa sonora.

Con este ejercicio intento transmitir el entusiasmo y apasionamiento de este trabajo, que se esfuerza por complementar las miradas de otros investigadores en este campo. Es por eso que, como investigadora, intento comprender y dar a conocer sin disimular mi afecto por cuestiones que trato de dilucidar y hacer visibles en estas devociones espirituales alternas, que pasan inadvertidas y menospreciadas porque se les considera a veces como rezagos de la historia que me niego a recordar.

La mayor dificultad a que me enfrenté en la escritura del texto fue la de traducir o transcribir la narrativa oral a escritura académica. Cuando se intenta representar las señas del habla no se puede encontrar un sistema que pueda representar todos los elementos verbales y para-verbales de la enunciación que se describen en los cantos; la cadencia, el ritmo o la melodía no se puede ajustar a la escritura alfabética. A pesar de estas limitaciones, se intenta en este trabajo explicar elementos identitarios esenciales a través de actos de habla que se extraen de diversos eventos de habla que tienen lugar en el arrullo.

Las cuestiones acerca de la manera como se expresa a través del canto la devoción espiritual a una virgen que se conmemora en el ritual en este contexto urbano, me atrevo a decir, es el resultado de un proceso que propicio una relación dialógica entre lo académico y lo no académico y permitió el reconocimiento de esta práctica que florece como alterna, en la intimidad de espacios en donde el canto es un rasgo identitario, una forma de decir *estamos aquí narrándonos a nosotros mismos*.

Otro elemento complicado fue la transcripción de lo que se dice en el canto y lo que se produce por la fonética de las cantoras; se me dificultó porque era como si cantaran hacia adentro. Hice esta recopilación de los cantos de arrullo y de oración mediante la improvisación de lo que he denominado el cuaderno-memoria, legado por los ancestros de las que intervienen en la narrativa sonora del evento convocado, que cabe recalcar, es único y singular, a pesar de celebrarse cada año. Esto es lo interesante de la tradición oral, que al mismo tiempo que recrea lo legado no se queda en simple repetición sino que se re-crea, es el poder creativo de la tradición oral, no es recitación de un texto fijado como el Ave María y el Padre Nuestro. La diferencia radica en que cada cantora pone su verso en el arrullo según como siente que debe comunicar su devoción espiritual a la virgen.

El trabajo de transcripción fue posible por la ayuda de la cantora Segunda Arboleda. El análisis semántico pragmático fue acompañado por el lingüista Luis Castillo, por mis limitaciones disciplinarias; por lo demás, echo mano a mi intuición y a la memoria de aspectos compartidos con mi abuela.

Esta traducción se sale de la esfera de la historización. Por lo tanto, pueden ser visibles otras realidades, creando y re-creando realidad,

evitando la traducción que borre la diferencia de otras maneras de pensar, desde otros-mundos, y no solo desde el mundo moderno. Como refiere Cadena (2008),

...las equivocaciones son lugares conceptuales de manifestaciones de diferencias ontológicas, hacen posible la pregunta antropológica en la formulación co-elaborada de proyectos políticos con espacios para diferentes mundos...lo referencial en la alianza simétrica de agencia-agente y sus interconexiones que se mezclan en la etnografía como un género de escritura y pensamiento que mezcla lo empírico-conceptual, y esta mezcla no se puede separar, no es descripción de lo empírico, es una conceptualización de lo empírico, busca conceptos en comparación con nuestra manera de pensar y otras maneras de pensar, es co-labor de conceptos (p. 152).

La importancia de la descripción de este evento comunicativo de habla ritual cantada, el arrullo a Carmelita, radica en que allí es donde resulta posible establecer las pautas de la relación social que he denominado texto sonoro ritual. Este trabajo acopia el concepto de cultura en el marco interpretativo de la transcripción de textos de la narrativa sonora en Geertz (1989), quien propone que:

...el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considera que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones (p. 20).

A manera de cierre, a propósito de esa urdimbre y esas tramas de significación que señala Geertz, en relación con el espacio ritual-cantado

en un contexto de religiosidad popular, visto a través de los actos de habla emitidos en los cantos, se pudo ver el grado de determinación que tiene para la significación el contexto, lo cual implica, para la urdimbre, el gran resultado, que la veta del análisis de la competencia comunicativa revela el grado de complejidad que hay cuando se quiere entender una cultura. Esta vez se fue más allá del análisis de los actos de habla y se hizo la abstracción de contenidos proposicionales y expresiones referenciales que se podían mostrar. Por este camino, se puede decir que están abiertas las posibilidades para mirar los cantos desde múltiples puntos de vista del fenómeno lingüístico y que todo ello es ganancia para los trabajos de etnografía del habla que se pueden emprender para sumergirse en las hablas cantadas trasladadas al contexto urbano.

En relación con los diversos escenarios de enunciación del canto en esta comunidad de hablantes podríamos decir que:

El canto le brinda a esta comunidad diversas maneras de expresar su devoción más íntima y sublime a sus deidades espirituales y que las cantoras denominan lo *inculturado*, como relación entre lo impuesto apropiado y lo reconstruido con los recuerdos de lo legado por sus ancestros, pues cuando muere un ancestro lega su virgen o santo a sus familiares para que los protejan.

El canto imparte dignidad, cohesión y afirmación identitaria en espacios internos donde se refugian, persisten y perviven estas prácticas legadas por los ancestros, en elementos simbólicos que se reconstruyen en nuevas memorias comunes en este encuentro de conmemoración.

El canto es un bien colectivo identitario custodiado por la comunidad de hablantes como legado de sus ancestros; lo han conservado de generación en generación dentro de la cultura como una forma de ser siendo con los otros; con esta manera particular de ser, pese a estigmatizaciones sociales, toman posesión de un lugar en el mundo, con sus cosmovisiones espirituales resguardadas en la memoria y en la narrativa oral que pervive como propia.

El evento de conmemoración a la Virgen Carmela irrumpe con sus cantos en la vida cotidiana como constructos sociales en el espacio urbano, develando apropiaciones y re-significaciones de los cantos en el texto sonoro ritual que interpreto como:

Testimonio vivo que debe permitir o facilitar que las nuevas generaciones se apropien de la tradición en estos contextos, lo cual interpreto como una forma de resistencia a eso nuevo que se incorpora y borra lo que llaman tradición porque siempre ha estado entre ellos.

La experiencia de intervención sonora que invoca a la virgen del Carmen, para ellos Carmela, les permite mantener vivos sus recuerdos, por tanto, su memoria colectiva de lo legado por sus ancestros. Estos espacios son una forma de recrear en lo urbano sus remembranzas de lo ancestral, dando rienda suelta a expresiones orales auténticas en cantos tradicionales que nos hacen ser nosotros mismos.

Estos cantos, en esta fiesta de conmemoración, nos conectan con nuestras deidades espirituales, nos sitúan en un mundo de redes de parentescos ampliados entre parientes, paisanos, amigos y vecinos. Estos cantos convocan, mezclan, entrelazan, en redes de significaciones que nos unen en las diferentes tonadas y entonaciones. Ellos nos

dignifican porque son parte de la herencia legada en el repertorio de conmemoración que se trasmite de generación en generación.

Sobre el análisis de la función que cumplen los cantos en la intervención narrativa en el contexto urbano, desde la perspectiva de la semántica podríamos decir que:

- La fiesta ritual a la virgen del Carmen, o arrullo a Carmela, como lo denomina la comunidad, puede ser vista a través del lenguaje, gracias a que podemos mirar las expresiones que se dan en dicha celebración como parte de un *mundo posible*, categoría con la cual van Dijk y los lingüistas, en especial desde la semántica formal, identifican los sentidos y significados que pueden surgir en un contexto determinado por lógicas que les subyacen. Al acercarse de este modo, se aprecia que el arrullo a Carmela tiene formas y sentidos regulados por las relaciones que se dan al interior de la comunidad. En el caso del lenguaje, que los miembros del grupo social que origina el arrullo conforman una comunidad de habla que comparte un lenguaje para comunicarse y, al hacerlo, toman "parte en una forma de conducta (altamente compleja) gobernada por reglas", al decir de Searle (1994: 22).

- Parte de las reglas a que hace referencia Searle, tienen que ver con los actos ilocutivos que se observaron en los cantos, que forman parte de lo que el hablante identifica en su comunidad y, por ende, el arrullo es comprendido por todos sus miembros, lo que les permite participar del espíritu del ritual para agradecer a la virgen y pedir protección para su alma, acorde con el relato construido por la comunidad. "En el caso de los actos ilocutivos logramos hacer al conseguir que nuestro auditorio reconozca lo que estamos intentando hacer. Pero el 'efecto' sobre el oyente no es ni una creencia ni una respuesta, consiste simplemente en

la comprensión por parte del oyente de la emisión del hablante”, dice Searle (1994; 56). Lo mismo ocurre con la forma de predicar y la manera de referir.

- El análisis de actos ilocutivos en los cantos permite ver las intenciones de hablantes y oyentes en el arrullo. De la comunidad, valga decirlo, pues unos y otros hacen parte de ella; además, Carmela se vuelve parte de la comunidad, como se mostró en el capítulo anterior. En el arrullo los actos ilocutivos reflejan cuatro intenciones básicas: aseverar, dar gracias, pedir/rogar y prometer. A través de los versos de los cantos se identificaron tales intenciones y ellas caracterizan el arrullo. La comunidad se identifica con tales intenciones, lo cual se hace evidente en el hecho de que año tras año la gente asiste a la celebración. En términos generales, la intención de aseverar tiene que ver con todas las cosas que se dicen en el arrullo sobre la virgen, que es la forma que tiene la comunidad de mostrar el por qué le rinde tributo, exaltándola de mil maneras. La comunidad agradece, en primera instancia, lo que la virgen hace por ellos y por eso mismo le pide, le ruega para que los siga llenando de sus favores. Para retribuir, los oyentes/fieles prometen a la virgen. Como se dijo, esto es común a todo rito religioso, a muchas comunidades. Lo que finalmente distingue a esta comunidad proveniente de la zona de Tumaco-Barbacoas, son sus características geolectales como comunidad lingüística hablante de Español y los cantos, como realización peculiar de su geolecto y de sus intencionalidades como hablantes. Esto implica también que su manera de predicar y de referir, inmersa en los cantos, es un rasgo identitario de cohesión social, reflejado en la participación que se da en el ritual.

- Al mirar los actos de habla, quedó establecido que el ritual tiene coherencia discursiva, en cuanto los versos que se cantan al comienzo y al final sientan las bases de lo que será el transcurso de la noche y tal coherencia permite ver el conjunto de los cantos como un texto que, en términos del análisis, configura un macro acto de habla susceptible de ser mirado en su realización para determinar las cuatro intencionalidades que caracterizan el evento. El punto de vista bajo el cual es posible afirmar que existe coherencia radica en la afirmación de Van Dijk según la cual “cómo los discursos pueden interpretarse coherentemente incluso si la mayor parte de las proposiciones necesarias para establecer la coherencia permanecen *implícitas*”. En el caso de los cantos, es necesario sacar a flote las proposiciones, dado que como expresión religiosa y poética, en el nivel superficial de las expresiones no son siempre evidentes. Por lo demás, es una coherencia que está arraigada porque el evento de comunicación del arrullo, en general, tiene un *tópico* de discurso perfectamente definido: Carmela.

Esta coherencia se verifica al recorrer el corpus de los cantos y observar que a lo largo de la noche prevalecen las cuatro intencionalidades básicas que se mencionaron: aseverar, dar gracias, pedir/rogar y prometer. Es lo que mostró el análisis de la predicación en los cantos, al ver que la función de las proposiciones identificadas gira alrededor de estas cuatro intencionalidades. Esto indica, además, que el arrullo, como práctica discursiva de la comunidad, tiene ya un carácter institucionalizado dentro de la cultura de la comunidad, que hace que no haya lugar a dudas sobre la forma como se prepara y se realiza.

- Los contenidos proposicionales del acervo de los cantos muestran que, a lo largo de la noche, la comunidad se dedica a alabar a la virgen del

Carmen exaltando sus cualidades y expresando sus razones para quererla, adorarla y considerarla alguien cercano, familiar, que se preocupa por ellos y está en capacidad de ayudarlos sacando sus almas del purgatorio y ayudándolos a preparar el camino hacia el cielo, acorde con el relato del catolicismo.

- Hay una serie de expresiones referenciales en los cantos que permiten ver varios aspectos. De una parte, el trato familiar que la comunidad expresa hacia la virgen y el primer indicio es que la llaman *Carmela*. También le piden prestado el peine y el sombrero, juegan con ella y le dan órdenes. Por otro lado, hay evidencias del carácter patriarcal de la religión católica, pues, finalmente, la virgen no tiene la capacidad de ejercer por sí misma el poder que la comunidad le atribuye, pues está mediado por la intervención de la figura masculina del Padre celestial.

- A nivel referencial se encuentran también evidencias del lugar de origen de la comunidad, pues en los cantos siguen haciendo alusión al paisaje y a situaciones propias de las regiones de Barbacoas y Tumaco de donde proceden. Como son comunidades campesinas de río, se manifiestan en los cantos las situaciones relacionadas con dicha práctica, en tanto el ritual en la ciudad no refleja muchas cosas que se cantan, están trasladados a otro lugar.

- Al acercarse a este tipo de comunidades siempre se llega a la gran conclusión de que son comunidades que, fundamentalmente, cantan. A nivel de expresiones referenciales, en los contenidos se percibe la conciencia que tienen del canto como ofrenda y de los niveles de elaboración que ha alcanzado. La combinación de voces y las funciones que se distribuyen para lograr esta elaboración dan cuenta de la trascendencia que tiene la música para esta comunidad. Esto hace

pensar que más allá de lo que se canta lo que cuenta es la forma como se canta, como en toda producción artística.

- Quizá sean los elementos para-verbales que hacen parte del ritual lo más determinante del rasgo identitario del arrullo a Carmela. Los ritmos que se han construido han alcanzado una dimensión que se aprecia en el Festival Petronio Álvarez. Las reglas de coordinación de las voces y de integración entre músicos y cantoras muestran un grado de elaboración muy propio por la identificación que hay alrededor de la música y el fenómeno de repetición de los cantos, hasta alcanzar la extensión que tienen la noche del arrullo, expresa el grado de elaboración alcanzado. A ello se suma la forma como se disponen a la concentración en el canto para no dejarlo caer, para que dé la sensación de continuidad a lo largo de la noche. El tiempo de los cantos también se debe destacar. El corpus es de veintisiete cantos y se cantan a lo largo de nueve o diez horas, teniendo en cuenta que a las seis termina el arrullo.

En este sentido, se puede decir que este texto es una síntesis, producto de la multiplicidad de sentidos en los cantos que llevan consigo las cantoras migrantes del Pacífico sur nariñense, en su proceso de asentamiento en Cali; puestos en otro lugar y presentados en este evento de conmemoración a la virgen del Carmen, además de expresar lo que sentí en este trabajo como experiencia en términos de trayecto, me permitió ver la dimensión que tienen estos saberes, guardados en la memoria y compartidos por esta comunidad de hablantes. Me permitió ver que aún permanecen vivos y me hacen pensar que aunque a mi abuela no le alcanzo la vida para transmitirlos a sus descendientes hay otras abuelas que lo han hecho. Ahora estoy segura que se va a mantener la tradición.

Finalmente, ahora veo con mayor claridad la fluidez de los cantos en el arrullo y ver su estrecha cercanía al mangle, a la selva, al rumor del mar y al discurrir del río. El trabajo, por todos los sentidos que ofrece en relación con saberes vivos que han pervivido como legado de los ancestros, al ver esta narración final sobre el proceso, propone contra vías de una metodología inédita que hace parte de la tradición oral presente en la memoria de sus protagonistas.

En el caso de las sonoridades, inauditas por su carácter íntimo y a la vez clandestino, creo que se podría considerar eso en relación a este trabajo de escucha e interacción con la que hemos tenido encuentros singulares con esto otro que aparece en la fuerza de sus voces que muchas veces no es escuchado, que pasa inadvertido pero pervive en cada sentido abierto de sonoridades entre el río, el mar, la selva, la ciudad, los cuerpos, los instrumentos, los discursos, entrelazados entre voces de mangle, es un texto-manglar no insular, ni oceánico, más bien es el manglar de textos en el que las voces se entrelazan y cruzan entre cantos.

Para este momento de cierre en apertura, de este tejido construido con las cantoras de escritura me atrevería a decir es un ejercicio de etno-memoria sonora, logro intuir en esta intromisión por la antropología y la lingüística como una apuesta política de acciones colectivas por el derecho a la memoria y la negación al olvido como han proclamado las cantoras, me alientan esa forma de decir en una especie de polifonía sonora.

Estas últimas líneas con las palabras de Alejandro Baena el poeta cósmico como suelo nombrarlo, al leer el texto se inspira a decir a manera de ofrenda:

Oh tú amanuense ignota de memorias cantadas, en los arrullos y alabaos de las cantadoras;

Estas más viva que nunca en la esperanza de celebrar el reencuentro entre los vivos y los muertos;

Los ancestros no están muertos, no están muertos, vivos están en la memoria mitocondrial de cada célula de sus nietos,

Allí esperan revelar las sagradas palabras que dan de nuevo vida a la esperanza de un mundo reconciliado consigo mismo,

Oh tú, amiga sin reparos ni reproches, custodia de identidades y silencios, amorosa amiga de tiempos sin distancias, ni distanciamientos, sin dobleces en la presencia cierta de tu verdad.

Oh, qué alegría saberte tú misma, alegre siempre,

Gracias por tu terca búsqueda del sentido primordial.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía citada

- Almario, García Oscar. (2009). *De lo regional a lo local en el pacífico Sur colombiano, 1780 - 1930. Historelo*, Vol 1, Junio, 76 – 123.
- Alvarado Burbano, María Ximena y Sevillano González, Hugo Candelario. (2014). *Currulao: Análisis de estructuras musicales a partir de un trabajo etnográfico*. En Memorias del XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo.
- Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica
- Arboleda Quiñones, John Henry. (2012). *Buscando mejora: Migraciones, territorialidades y construcción de identidades afrocolombianas en Cali*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Arboleda Quiñones, Santiago. (1998). *Le dije que me esperara Carmela no me esperó el Pacífico en Cali*. Cali: Artes Gráficas de la Universidad del Valle
- Arocha, Jaime. (2002). *Muntu y Anase amortiguan la diáspora afrocolombiana. Palimpsesto*, 2, 92 -103.
- Austin, John Langshaw. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Madrid: Paidós.
- Bergua, José, editor. (Sin fecha). *Romancero español. Colección de romances selectos desde el siglo XIV hasta nuestros días*. Madrid: Ediciones Ibéricas.
- Birenbaum, Quintero Michael; Ochoa, Juan Sebastián; Santamaría, Carolina y Sevilla, Manuel. (2010). *Las Poéticas sonoras del pacífico sur en Músicas*

y prácticas sonoras en el pacífico Colombiano. Cali: Pontificia Universidad Javeriana.

Cabezas Prado, Félix Domingo. (2014). *Raíces sonoras del pacífico colombiano*. Cali: Feriva.

Cadena, Marisol. (2008). *Política Indígena: un análisis más allá de 'la Política'*. *Wan-E-journal*, 04. Red de antropologías del Mundo. Recuperado el 10 de diciembre de 2014, de http://www.ram-wan.net/old/documents/05_e_Journal/journal-4/5.%20marisol%20de%20la%20cadena.pdf

Camacho Segura, Juana. (2004). Silencios elocuentes, voces emergentes: reseña bibliográfica de los estudios sobre la mujer afrocolombiana. En Pardo, Mauricio; Mosquera, Claudia y Ramírez María Clemencia. *Panorámica afrocolombiana, Estudios sociales en el Pacífico*. Bogotá: Instinto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) y Universidad Nacional de Colombia.

Canclini García, Néstor. (2001). *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

Cano, Paola Andrea. (2009). *Cantoras de Memoria: Mujeres y prácticas sonoras del Pacífico sur colombiano en Cali desde finales de los años 80*. Recuperado el 27 de octubre de 2015, de [http://www.colombianistas.org/Portals/0/Congresos/Documentos/CongresoXV III/Cano_Paola_Andrea.pdf](http://www.colombianistas.org/Portals/0/Congresos/Documentos/CongresoXV%20III/Cano_Paola_Andrea.pdf)

De Granda, Germán. (1976). Romances de tradición oral conservados entre los negros del occidente de Colombia. *Revista Thesaurus*, Tomo XXXI, 2, 218. Recuperado el 20 de agosto de 2015 de http://www.bibliodigitalcaroycuervo.gov.co/519/1/TH_31_002_001_1.pdf

De Sousa, Santos Boaventura. (2009). *Una epistemología del sur*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI y Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

Deirdre, Wilson y Sperber, Dan. (2004). La teoría de la relevancia. *Revista de Investigación Lingüística*. Vol. VII, pp.237-286. Recuperado el 25 de abril de 2016 de <https://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/17793/1/relevancia.pdf>

Dubois, W.E.B. (2001). *Las almas del pueblo negro*. Prefacio, Capítulo I (pp. 5-16). La Habana, Cuba: Fundación Fernando Ortiz.

Duranti, Alessandro. (1992). El lenguaje: contexto socio-cultural. En *La etnografía del habla: hacia una lingüística de la praxis. Panorama de la lingüística moderna de la Universidad de Cambridge*, Vol. 4, pp. 253-274.

Durheim, Emile. (2012). El culto positivo: los ritos representativos o conmemorativos. En *Las formas elementales de la vida religiosa*. Libro tercero, Capítulo IV (pp. 417-434), México: Fondo de Cultura Económica (FCE).

Flórez, Luis. (1963). *El español hablado de Colombia y su Atlas lingüístico. Primera parte. Thesaurus*, Tomo VIII, 2, 268 – 356, Recuperado el 13 de agosto de 2015 de http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/18/TH_18_002_020_0.pdf

_____. (1978). *Sobre algunas formas de pronunciar muchos colombianos el español, datos y problemas. Thesaurus*. Tomo XXXIII, 2, 197–246. Recuperado el 20 de agosto de 2015 de https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/33/TH_33_002_001_1.pdf

Friedmann, Susana. (1987). *Proceso simbólico y transmisión musical: el romance y los cantos festivos religiosos del sur de Colombia. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Musiques populaires et identités en Amérique latine, 48, 9-26. Recuperado el 16 de julio de 2015, de: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/carav_00080152_1987_num_48_1_2297

_____. (2007). Las memorias de la esclavitud desde otros lugares de enunciación. Subvirtiendo la autoridad de lo sentencioso: “cantaoras que se alaban de poetas. En *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianos y raizales* (491-507).

Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Centro de Estudios Sociales (CES).

Geertz, Clifford (1989). *La interpretación de las culturas*. España: Gedisa.

González Zambrano, Catalina. (2014). *Música, identidad y muerte entre los grupos negros del Pacífico sur colombiano*. La colección de Babel, 27, separata de la *Revista de la Universidad de Guadalajara*., Recuperado el 29 de julio de 2015, de: <http://oraloteca.unimagdalena.edu.co/wpcontent/uploads/2013/01/M%C3%9ASICA-IDENTIDAD-Y-MUERTE-ENTRE-LOS-GRUPOS-NEGROS-DEL-PAC%C3%8DFICO-SUR-COLOMBIANO.pdf>

Guarín, Germán. (2007). Texto inédito. *Desafíos formativos contemporáneos para la educación en América Latina y el mundo: necesidad de pensamiento y realidad y lenguaje*. En el Seminario: *Metódica y Episteme: Indagación crítica y creación*. Sesión Configuración estético epistémica de la subjetividad y colocación del sujeto. (2007, 9 de Octubre)

Gumpertz, John J. y Hymes Dell. (1986). Models of interaction of language and social life. En *Directions in sociolinguistics: The ethnography of communication*: (pp.35-71). New York: Brasil Blackwell.

Haber, Alejandro. (2010). *No metodología payanesa*. Notas de metodología indisciplinada. *Revista Chilena de Antropología*, 23, 9-49.

Hall, Stuart. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemas en estudios culturales*. Popayán: Envió.

Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence. (2002). *La invención de la tradición*. España: Critica.SL.

Hymes, Dell. (2002). *Modelos de la interacción entre lenguaje y vida social*. En *Etnografía del habla y la comunicación: Un recorrido histórico*. Buenos Aires: Eudeba. Recuperado el 13 de noviembre de 2015, de

<https://documents.mx/documents/hymes-dell-modelos-de-interaccion-entre-lenguaje-y-vida-social.html>

Jakobson, Roman. (1988). *Seis lecciones sobre el sonido y el sentido*. Recuperado el 10 de febrero de 2016, de http://www.teebuenosaires.com.ar/biblioteca/biblio_01.pdf

Lara Largo, Sofía. (2014). Usos y debates del concepto de fiesta popular en Colombia. *Revista de Antropología y arqueología*. V. 21. Enero-abril / 2015, pp.147-164.

Madroñero Morillo, Mario. (2005). Aché: *Aproximaciones etnoliterarias al pensamiento afroamericano*. Revista Mopa Mopa, 18 (agosto de 2008), 48-65

Martán Góngora, Helcías. (1965). *Romancero y folclor*. Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República, V. 8, 5, 766-767. Recuperado el 10 de mayo de 2016, de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/5103

Mena López, Maricel. (2012). *Espiritualidad mariana y diáspora afrocolombiana*. Revista Albertus Magnus, V. 4, 2, pp.179-195.

Menéndez Pidal, Ramón (1953). *Romancero Hispánico: (hispánico-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Tomo I y II. Madrid: Espasa-Calpe.

Merizalde del Carmen, Bernardo. (1921). *Estudio de la Costa Colombiana del Pacífico*. Bogotá: Impresos del estado Mayor General.

Mithen, Steven. (2007). *Los neandertales cantaban rap: orígenes de la música y el lenguaje*. España: Crítica.

Montes Giraldo, José J.. (1982). *El español de Colombia, propuesta de clasificación dialectal*. THESAURUS, Tomo XXXVII, 1, 23-92. Recuperado el 16 de agosto de 2015 de http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/37/TH_37_001_023_0.pdf

_____. (1963). *Algunas Fitonimias Colombianas*. Revista *Thesaurus*, Tomo XVIII, 18, pp.164-186. Recuperado el 16 de agosto de 2015 de http://www.bibliodigitalcaroycuervo.gov.co/944/1/TH_18_001_171_0.pdf

Montoya, Sol. (2000). *Ritual y multivocaliad: El carnaval de Río Sucio (Caldas) y el Carnaval de Barranquilla*. Revista Colombiana de Antropología, 36, 156-179.

Morin, Edgar. (1997). *El método: La naturaleza de la Naturaleza*. España: Cátedra.

Motta González, Nancy. (2013). *Gramática ritual: Territorio, poblamiento e identidad afropacífica*. Cali: Universidad del Valle.

Ochoa, Juan Sebastián, Convers, Leonor y Hernández Oscar. (2015). *Arrullos y currulaos: material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano*. Tomo I. Cali: Pontificia Universidad Javeriana.

Ortiz, Fernando (2012). *La virgen de la caridad del cobre: historia y etnografía*. Prólogo de José Antonio Matos Arévalos. La Habana, Cuba: Fundación Fernando Ortiz.

Ortiz Prado, Alexander. Texto inédito *Veloriar es como ir a la gloria: reconfiguraciones y construcción de identidades culturales de la comunidad afro pacífica alrededor de los velorios a los santos en algunos sectores del distrito de Agua blanca en Cali 2007-2008*. Cali.

Pinker, Steven. (1994). *El instinto del lenguaje: como crea el lenguaje la mente*. Madrid: Alianza Editorial.

Ricoeur, Paul. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez, Emilio Jorge (1996). *Religiones afroamericanas*. La Habana, Cuba: Centro de estudios del Caribe, colecciones ediciones CPI.

- Sánchez Anton. John (1996). *Etnografía de las prácticas religiosas de las comunidades negras del Pacífico colombiana*. En *Religiones Afroamericanas*. Libro de memorias del Seminario sobre cultura afroamericana, estudios de los complejos religiosos afrocubanos y las expresiones de artes visuales. Cuba: Centro de estudios del Caribe, Casa de las Américas y Colección Ediciones CPI.
- Sánchez, Diego. (1986). *Heidegger y la hermenéutica del lenguaje religioso*. En *Anales del Seminario de Metafísica*. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado el 25 de abril de 2016, de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/viewFile/ASEM8686110165A/18052>
- Searle, John. (1994). *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*. México: Planeta.
- _____. (1997). *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós.
- Sherzer, J y Darnell, R. 1998. *Una guía general para el estudio etnográfico del habla*. *Forma y Función*, 11, pp.135-148.
- Sperber, Dan. 1994. *La relevancia: comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visors Dis.
- Suárez, Pineda Luis Francisco (1962). Celebración de la semana santa en algunas regiones de Colombia. *Thesaurus*, 17 (003), 593-594. Recuperado el 19 de agosto de 2015 de <http://www.bibliodigitalcaroycuervo.gov.co/313/>
- Tobón Restrepo, Alejandro. (2012). *Relatos cantados de la vida y de la muerte: apropiación y transformación del romance en la cultura de la cuenca del río Atrato*. Tesis de Doctorado en Historia de América Latina. Universidad Pablo de Olavide. Sevilla, España.
- Tuner W., Víctor. (1988). *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid, España: Altea, Taurus y Alfaguara S.A.
- Urrea, Fernando y Vanín, Alfredo. (1995). *Religiosidad popular no oficial alrededor de la lectura del tabaco*. Instituciones sociales y procesos de

modernidad en poblaciones negras de la costa Pacífica colombiana. Boletín socioeconómico, 28, pp. 37-58.

Van Dijk; Teun A. (1980). *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Catedra S.A.

Vanderveken, Daniel. (2001). *Illocutionary logic and discourse typology*. Revue Internationale de Philosophie. 217, pp.243-255. Recuperado el 5 de mayo de 2016 en <http://www.pragmatics.gr.jp/lecture/lecture05p.pdf>

Vanín, Alfredo. (1998). *Mitopoética de la orilla florida*. En Geografía Humana de Colombia. Tomo VI. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Wade, Peter. (1997). *Gente negra, nación mestiza*. Medellín: Universidad de Antioquia, Instituto Colombiano de Antropología, Siglo del Hombre Editores y Ediciones Uniandes.

Whitten, Norman E. (1992). *Pioneros Negros. La cultura afroamericana del Ecuador y Colombia*. Quito: Centro Cultural Afro-Ecuatoriano.

Yus Ramos, Francisco. (2003). *Cooperación y relevancia: dos aproximaciones pragmáticas a la interpretación*. Alicante: Universidad de Alicante. Recuperado el 20 de abril de 2016, de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133172.pdf>

Bibliografía consultada

- Agamben, Giorgio. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agudelo, Carlos Efrén. (2004). *No todos vienen del río: Construcción de identidades negras urbanas y movilización política en Colombia*. Bogota: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), IRD e Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).
- Albán Achinte, Adolfo. (1999). *Patianos allá y acá: migraciones y adaptaciones culturales, 1950-1997*. Popayán: Sol de los venados.
- Álvarez Pedrosian, Eduardo. (2011). *Etnografías de la subjetividad: herramientas para la investigación*. Montevideo, Uruguay: Universidad de la Republica.
- Appadurai, Arjun (2001). "Aquí y ahora". En *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Ediciones Trilce y FCE.
- Arboleda Quiñones, Santiago. (2002). *Paisanajes, colonias y movilización social afrocolombiana en el suroccidente colombiano*. Afro descendientes en las Américas: trayectorias Sociales identitarias. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), IRD e ILSA.
- Auge, Marc. (1993). *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobre modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2004). *Porque Vivimos*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, Gastón. (1965). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

- _____. (1978). *El agua y los sueños*: ensayo sobre la imaginación de la materia. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bolivar Arostegui, Natalia y Lapique Becali, Zoila. (2011). NKORI: Vocablos africanos en la música Cubana. Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Cabrera, Lydia. (2000). *El monte*: Notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y el pueblo de Cuba. Miami, Florida: Ediciones Universales.
- Castaneda, Carlos. (2004). *El arte de ensoñar*. Argentina: Planeta.
- Castillejo, Alejandro. (2000). *Poética de lo otro: Antropología de la guerra y el exilio interno en Colombia*. Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Césaire, Aimé. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid, España: Akal S.A.
- Chatterjee, Partha (2008). Segunda Parte. *Nación y nacionalismo*. Capítulo 2. La nación en tiempo heterogéneo, Capítulo 3. Comunidad imaginada: ¿por quién? y Capítulo 4. La utopía de Anderson. En Chatterjee, P. *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos* (pp. 57-121). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI
- Chakrabarty, Dipesh. (2004). *Provincializar a Europa*. New Jersey: Princeton University Press.
- Clifford, James. (1992). *Sobre la autoridad etnográfica*. En *El surgimiento de la antropología posmoderna* (pp.141-170). Barcelona: Gedisa.
- _____. (1999). Culturas viajeras. En *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Coluccio, Félix. (1997). *Cultos y canonizaciones populares de argentina*. Buenos Aires, Argentina: El Sol.

- Crapanzano, Vincent. (1991). *El dilema de Hermes*. La máscara de la subversión en las descripciones etnográficas. En *Retóricas de la antropología*, editado por James Clifford y George Marcus (pp.91-122). Madrid: Júcar.
- Delgado, Manuel. (1999). *El animal público*: hacia una antropología de los espacios urbanos. Barcelona: Anagrama.
- Ducrot, Oswald. (1986). *El decir y lo dicho*: polifonía de la enunciación. Barcelona, España: Paidós.
- _____. (1998). *Polifonía y Argumentación*: conferencias del seminario Teoría de la argumentación y análisis del discurso. Cali: Feriva.
- Dussel, Enrique (1994). Primera parte. Desde el "ego" europeo: el encubrimiento. Conferencia 1: El eurocentrismo. Conferencia 2: De la "invención" al "descubrimiento" del Nuevo Mundo". En: *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad* (pp.15 – 47). Quito, Ecuador: Ediciones Abya Yala.
- _____. (2004). Sistema mundo y transmodernidad. En *Modernidades coloniales* (pp.201-226). México: El Colegio de México.
- Duvignaud, Jean. (1997). *El sacrificio inútil*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Espinosa, Aurelio. (1931). *El romancero español, sus orígenes y su historia en la literatura universal*. Madrid: Biblioteca española de divulgación científica.
- Fanon, Franz. (1973). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires, Argentina: Abraxas.
- _____. (2006). *Los condenados de la tierra*. Rosario, Argentina: Kolectivo Editorial Último recurso.

- Garzon Chirivi, Omar Alberto. (2002). *Rezar, soplar, cantar : Análisis de una lengua ritual desde la etnografía de la comunicación*. Forma y Función, 15, pp 119-140.
- Grimson, Alejandro. (2011). Configuraciones culturales. En *Los límites de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grosso, José Luis. (2005). Constitutivo, construido: espacio, tiempo y semiopraxis crítica. En *Cuerpos y emociones desde América Latina* (pp. 39-81). Córdoba, Argentina: Centro de Estudios Avanzados, Unidad Ejecutora de CONICET, Programa de Estudios sobre Acción Colectiva y Conflicto Social y Universidad Nacional de Catamarca, Facultad de Humanidades.
- _____. (2009). *Desbarrancamiento. Ecos de la fenomenología en la heteroglosia poscolonial de espacio-tiempos otros*. *Convergencia*, 51, 157-179.
- Guber, Rosana. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
- Guanche, Jesús. (2011). *Léxico intercultural sobre religiones afroamericanas*. La Habana, Cuba: Editorial Fundación Fernando Ortiz.
- Jakobson, Román. (1986). *Ensayos de poética*. México: FCE.
- _____ y Waugh Linda. (1987). *La forma sonora de la lengua*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Juliano, Dolores. (1994). *La construcción de la diferencia: los latinoamericanos*. *Papers*. 43, pp. 23-32.
- _____. (1997). Universal, particular: un falso dilema. En *Globalización e identidad cultural* (pp. 27-37). Buenos Aires: Ciccus.
- Kusch, Rodolfo. (1976). I. El miedo de ser nosotros mismos. El miedo a pensar lo nuestro. El saber y el miedo. El miedo a ser inferior. El miedo

- y la historia. En *Geocultura del hombre americano* (pp. 9 – 46). Buenos Aires: Fernando García Cambeiro editor.
- Laclau, Ernesto. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Latour, Bruno. (1994). *Nunca hemos sido modernos*. Boston: Harvard University Press.
- _____. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Leach, Edmund. (1978). *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores S.A.
- Lewis, Oscar. (2006). *Antropología de la pobreza*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lyotard, Jean Francois. (1986). *La posmodernidad*. España: Gedisa
- Marcus, George y Cushman, Dick. (1992). Las etnografías como textos. En *El surgimiento de la antropología posmoderna* (pp.171-213). Barcelona: Gedisa.
- Morin, Edgar. (1974). *El paradigma perdido: ensayo de bioantropología*. Barcelona: KAIROS.
- Motta González, Nancy. (1997). *Hablas de selva y agua. La oralidad afro pacífica desde una perspectiva de género*. Cali: Universidad del Valle.
- Price, Thomas J. (1955). *Saints and spirits: A study of differential acculturation in Colombian Negro Communities*. Ph.D. thesis, Northwestern University. Ann Arbor: University Microfilms.
- Rabinow, Paul. (1989). *Las representaciones son hechos sociales: modernidad y postmodernidad en Antropología. Retóricas de la Antropología*. España: Jucar.

- Restrepo, Eduardo. (2012a). *Intervenciones en teoría cultural*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- _____ y Uribe, María Victoria. (2012b). *Antropologías transeúntes*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).
- Ricoeur, Paul (2004a). *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Saussure, Ferdinand de. (1945). *Curso de Lingüística general*. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Buenos Aires: Losada
- Serrano, José Fernando. (1998). "Hemo de mori cantando, porque llorando naci", ritos fúnebres como forma de cimarronaje. En *Los afrocolombianos*. Geografía humana de Colombia. Tomo VI, pp. 241-262. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Somé, Sobunfu. (2000). *Sobre el amor y la amistad: enseñanzas africanas sobre el amor y la amistad*. Barcelona, España: RBA Ediciones, Librerías Colección.
- Trouillot, Michel Rolph. (1995). The presence in the past. En *Silencing the past: power and the production of history* (pp. 141 - 153). Estados Unidos: Beacon Press.
- Urrea Giraldo, Fernando. (2012). Transformaciones sociodemográficas y grupos socio-raciales en Cali a lo largo del siglo XX y comienzos del siglo XXI. En *Historia de Cali Siglo XX*. Vol. I. Cali: Universidad del Valle
- Zemelman, Hugo. (2007). *El ángel de la historia: determinación y autonomía de la condición humana*. España: Anthropos.

Anexo

Corpus

Cantos del arrullo

Cantos de la procesión

Suban a Carmela en el altar

(Coro)

Hay súbanla y colóquenla
Hay súbanla y colóquenla
Hay colóquenla a Carmela en el altar
A Carmela yo la quiero
Como una mata de congora,
Así la quiera ver
En el cielo con corona.
Allá van las tres marías
Subiendo al monte calvario,
En busca del redentor
Que allá lo están enclavando.
Aprenderlo voz, aprenderlo yo

Dicen que la golondrina
Tiene la pechuga blanca,
y yo digo que Carmela
Fue concebida sin mancha

Saludo a Carmela

Buenas noches Carmelita
Buenas noches como estas
Buenas noches como estas,
Buenas noches como estas
Hace un año que no te veo
Y hoy te vengo a saludar
Buenas noches como estas
Buenas noches como estas

Ayúdeme prima hermana
Buenas noches como estas
Buenas noches como estas
A sujetar el fajón

Buenas noches como estas
Buenas noches como estas
Por qué se me está arrancando
La alita del corazón
Buenas noches como estas
Buenas noches como estas

A Carmela yo la quiero
Como una mata de congora,
Buenas noches como estas
Así la quiera ver
En el cielo con corona.

Carmelita ándate al cielo
Buenas noches como esta
A componer el camino
Buenas noches como esta
Para cuando yo me muera
Buenas noches como esta
Padrino y mi madrina
Buenas noches como esta
Me han de llevar

Hace un año que no te veo
Y te vengo a saludar
Buenas noches como estas
Carmelita bajo del cielo
Solamente a preguntar

Buenas noches como estas
Si los padres de familia
Enseñaban a rezar
Buenas noches como estas

Cantos oración de la conmemoración

1

DIOS TE SALVE MARÍA

DIOS te salve María llena eres de gracia el
Señor es contigo, bendita tú eres entre todas

Las mujeres, entre todas las mujeres y
Bendito es el fruto de tu vientre Jesús...

Santa María madre de Dios, ruega por
Nosotros pecadores ahora y en la hora de
Nuestra muerte AMEN JESUS

AMEN JESUS...

CANTADO POR: Segunda Arboleda Castillo

2

PADRE NUESTRO

Padre nuestro que estas en los cielos,
santificado sea tu nombre,

Padre nuestro que estas en los cielos,
santificado sea tu nombre,

Vénganos sea en tu reino hágase tu voluntad y en la
tierra como en el cielo

Vénganos sea en tu reino hágase tu voluntad y en la
tierra como en el cielo

Danos hoy nuestro pan de cada día...
perdona nuestra ofensas

Danos hoy nuestro pan de cada día
perdona nuestra ofensas

Como también nosotros perdonamos
a los que nos ofenden

Como también nosotros perdonamos
a los que nos ofenden

No nos dejes caer en tentación líbranos de todo mal

No nos dejes caer en tentación líbranos de todo mal

No nos dejes caer en tentación líbranos de todo mal

No nos dejes caer en tentación líbranos de todo mal

“En nombre del padre del hijo y del espíritu santo
AMÉN”

Canto 3

A la virgen del Carmen la quiero y la adoro,
por que saca las almas del purgatorio,

A la virgen del Carmen la quiero y la adoro,
por que saca las almas del purgatorio,

A la virgen del Carmen la quiero y la adoro,
por que saca las almas del purgatorio,

Que la virgen del Carmen nos eché, a todos, su
santa bendición y a las almas del purgatorio...

AMEN N-R/AMEN

Cantos ARRULLO de la conmemoración

Canto 4

Dice marinero, pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

Pa ir a ver a María, pa ir a ver a José.

A CARMELA LINDA EMPRESTAME TU SOMBRERO,

CÓMO TE LO DOY SI SOY MARINERO

PA IR A VER A MARÍA, PA IR A VER A JOSÉ,

PA IR A VER A MARÍA, PA IR A VER A JOSÉ

Compañero dele al bombo y ayúdele al cununero

Pobrecito cununero sus manos no son de acero

pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

Cuando mi pecho está claro, hago lo que me da gana

De mi pecho hago una torre, de mi voz una campana

pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

Carmela linda empréstame tu sombrero

Como te lo doy si soy marinero,

pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

Por ser la primera vez que en esta casa yo canto,
gloria al padre, gloria al hijo,

Gloria al espíritu santo

pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

Carmela linda empréstame tu sombrero

Como te lo doy si soy marinero,
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

La dueña de este velorio dígale que digo yo
que si no tenía bebida pa que me convido

pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

A mí no me busquen bulla a mi búsqenme la paz
Que en una cuarta de tierra yo me debo de parar

pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

A Carmela linda empréstame tu sombrero

Como te lo doy si soy marinero,
Pa ir a ver a María, Pa ir a ver a José
Pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
Pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

Esta noche con la luna, mañana con el sol

Cogeremos pajarillo en la iglesia mayor
Pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
Pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
Pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
Pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

Ya lo dejo ya lo dejo ya lo quisiera dejar
Pero mis compañeras No me quieren ayudar

pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

Cuando mi pecho está claro, hago lo que me da gana
De mi pecho hago una torre, de mi voz una Campana

pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

Santísimo sacramento,

¿Dónde vas tan de mañana?

Voy a visitar un enfermo

Que esta postrado en la cama

Pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
Pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
Pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
Pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

A Carmela linda empréstame tu sombrero

Como te lo doy si soy marinero,
Pa ir a ver a María, Pa ir a ver a José
Pa ir a ver a María, pa ir a ver a José
Pa ir a ver a María, pa ir a ver a José

Graciela A.: vamos, ta cansao mijo dele con el palo,
hágale por ahí

De una hoja de almendra,

De una hoja de almendra

Ahorita decía que el que no sabe que aprenda, que
el que no sabe que aprenda

Canto 5

Arrullo

CANTA: María Estanislada

Porque yo quiero pasar el puente pero me voy
A caer, pero me voy a caer dame la mano

María dame la mano José, dame la mano
José, dame la mano José
Yo quiero pasar el puente pero me voy a
Caer, pero me voy a caer dame la mano
María, dame la mano José, dame la mano
José, dame la mano José...

Esta noche con la luna, mañana con el sol,
mañana con el sol
Cogeremos pajarillo para la iglesia mayor,
para la iglesia mayor
Yo quiero pasar el puente pero me voy a caer, pero
me voy a caer
Dame la mano María, dame la mano José, dame la
mano José, dame la mano José...
Compañero dele al bombo y ayúdele al cununero, y
ayúdele al cununero
Pobrecito cununero sus manos no son de acero,
sus manos no son de acero
Yo quiero pasar el puente pero me voy a caer, pero
me voy a caer
Dame la mano María, dame la mano José, dame la
mano José, dame la mano José...
Ya no voy a cantar más... hasta aquí no más lo dejo,
hasta aquí no más lo dejo
Porque aquí yo tengo a
Jesús, María y José...
Jesús, María y José...
Yo quiero pasar el puente pero me voy a caer,
pero me voy a caer, dame la mano María, dame la
mano José, dame la mano José, dame la mano
José...

Mejor es que dejemos esto parece porfía, esto
parece porfía

Que de tanto abrir la boca ya tengo la lengua fría, ya
tengo la lengua fría

Yo quiero pasar el puente pero me voy a caer, pero
me voy a caer dame la mano María, dame la mano
José, dame la mano José, dame la mano José...

Santísimo sacramento, ¿dónde vas tan de mañana?

Voy a visitar un enfermo que esta postrado en la cama

Yo quiero pasar el puente pero me voy a caer, pero
me voy a caer, dame la mano María, dame la mano
José, dame la mano José, dame la mano José...

Mi garganta no es de palo,
ni tampoco es de acero,
ni tampoco es de acero

Si quieren que yo les cante
demen un trago primero,
demen un trago primero

Yo quiero pasar el puente pero me voy a caer,
pero me voy a caer dame la mano María,
dame la mano José,
dame la mano José,
dame la mano José

Esta noche con la luna, mañana con el sol,
mañana con el sol

Cogeremos pajarillo para la iglesia mayor,
para la iglesia mayor

Yo quiero pasar el puente pero me voy a caer,
pero me voy a caer, dame la mano María, dame la
mano José, dame la mano José, dame la mano
José...

Siguiente

Que linda está éste altar, Carmela, quién te lo hizo
Carmela quién te lo hizo

Que por dentro esta la gloria y por fuera el paraíso
por fuera el paraíso

El romero estaba seco de seco se enverdeció
Jesucristo estaba muerto de muerto resucito

Que linda esta esté altar Carmela quién te lo hizo
Carmela quién te lo hizo

Que por dentro esta la gloria y por fuera el paraíso
por fuera el paraíso

Esta noche con la luna por fuera el paraíso
Y mañana con el sol por fuera el paraíso
Cogeremos pajaritos para la iglesia mayor

Que linda esta esté altar Carmela quién te lo hizo
Carmela, quién te lo hizo

Que por dentro esta la gloria y por fuera el paraíso
por fuera el paraíso

La vela cuando se enciende Carmela quién te lo hizo
Se enciende para el servicio Carmela quién te lo hizo (//)

Acabándose la vela Carmela quién te lo hizo
Se acaban los beneficios Carmela quién te lo hizo
Qué lindo que esta esté altar, Carmela quién te lo hizo
Carmela quién te lo hizo
Que por dentro esta la gloria y por fuera el paraíso
por fuera el paraíso

Ayúdeme prima hermana
Carmela quién te lo hizo
A llevar este fajón Carmela quién te lo hizo
Por qué se me está arrancando
Carmela quién te lo hizo
La alita del corazón Carmela quién te lo hizo

Qué lindo que esta esté altar Carmela quién te lo hizo
Carmela quién te lo hizo

Que por dentro esta la gloria y por fuera el paraíso
por fuera el paraíso

El romero estaba seco Carmela quién te lo hizo

De seco se enverdeció Carmela quién te lo hizo

Jesucristo estaba muerto Carmela quién te lo hizo

De muerto resucitó Carmela quién te lo hizo

Qué lindo que esta esté altar Carmela quién te lo hizo
Carmela quién te lo hizo

Que por dentro esta la gloria y por fuera el paraíso
por fuera el paraíso

La dueña de este velorio dígame que digo yo díganle
que digo yo, que si no tenía bebida para que nos
convidó, para que nos convidó

Qué lindo que está este altar
Carmela quién te lo hizo
Carmela quién te lo hizo

Que por dentro esta la gloria y por fuera el paraíso,
por fuera el paraíso

Los ojitos de Carmela no se han podido caer
Se parecen a los cielos.....

Qué lindo que esta esté altar,
Carmela quién te lo hizo
Carmela quién te lo hizo

Que por dentro esta la gloria y por fuera el paraíso,
por fuera el paraíso

Esta noche con la luna y mañana con el sol
Cogeremos pajaritos para la Iglesia mayor

Qué lindo que esta esté altar
Carmela quién te lo hizo
Carmela quién te lo hizo

Que por dentro esta la gloria y por fuera el paraíso
por fuera el paraíso

Mejor es que lo dejemos esto parece porfía
De tanto abrir la boca ya tengo la lengua fría

Qué lindo que esta esté altar
Carmela quién te lo hizo
Carmela quién te lo hizo
Que por dentro esta la gloria y por fuera el paraíso,
por fuera el paraíso

Ya los ojitos me duelen de mirar para el oriente
Y no veo salir la botella de aguardiente
Qué lindo que esta esté altar
Carmela quién te lo hizo C
Carmela quién te lo hizo
Que por dentro esta la gloria y por fuera el paraíso,
por fuera el paraíso
La que va a cantar conmigo
Que se arrime a mi cuaderno
Por qué mi cuaderno tiene
Muchos arrullos modernos

Qué lindo que esta esté altar
Carmela quién te lo hizo
Carmela quién te lo hizo
Que por dentro esta la gloria y por fuera el paraíso,
por fuera el paraíso

A mí no me busquen bulla,
A mí búsqüenme la paz
Que en una cuarta de tierra....
Qué lindo que esta esté altar
Carmela quién te lo hizo
Carmela quién te lo hizo
Que por dentro esta la gloria y por fuera el paraíso
por fuera el paraíso

Cuando cantan las Castillo
Pega un quejido la tierra
Cuarta, cuarta, pongo la rodilla en tierra
Qué lindo que esta esté altar
Carmela quién te lo hizo
Carmela quién te lo hizo

Que por dentro esta la gloria y por fuera el paraíso,
por fuera el paraíso

Ya los ojitos me duelen de mirar pal oriente
Y no veo salir la botella de aguardiente
Qué lindo que esta esté altar
Carmela quién te lo hizo
Carmela quién te lo hizo
Que por dentro esta la gloria y por fuera el paraíso
por fuera el paraíso

Abri la boca bocona, Carmela quién te lo hizo
Ayúdame a respondé, Carmela quién te lo hizo
Que si hubiera aguardiente, Carmela quién te lo hizo
ayudaras a beber, Carmela quién te lo hizo

Qué lindo que esta esté altar
Carmela quién te lo hizo
Carmela quién te lo hizo
Que por dentro esta la gloria y por fuera el paraíso
por fuera el paraíso

Segunda A: No, qué carajo

Ma. Estanislada arrullo

Canto 7

Carmelita se embarcó en una cuna de lata
y a lo que venían las olas sonaba triqui que traca

MaE: hágase pa'ca

Carmelita se embarcó en una cuna de lata
y a lo que venían las olas sonaba triqui que traca

Camina la virgen pura del Valle para Belén
Y en la mitad del camino pidió el niño agua para beber

Carmelita se embarcó en una cuna de lata
y a lo que venían las olas sonaba triqui que traca

Niño....

Carmelita se embarcó en una cuna de lata
y a lo que venían las olas sonaba triqui que traca
Bombero, bombero ayúdele al cununero porque
sus manos no son de acero...

Carmelita se embarcó en una cuna de lata
y a lo que venían las olas sonaba triqui que traca

....La virgen María subiendo para el calvario

Carmelita se embarcó en una cuna de lata
y a lo que venían las olas sonaba triqui que traca

...Denle un trago primero

Carmelita se embarcó en una cuna de lata
y a lo que venían las olas sonaba triqui que traca

Carmelita se embarcó en una cuna de lata
y a lo que venían las olas sonaba triqui que traca

Yo soy la que se amanece y decía triqui que traca,
triqui que traca, triqui que traca

Yo tenía una compañía que decía triqui que traca (bis)

Carmelita se embarcó en una cuna de lata
y a lo que venían las olas sonaba triqui que traca

Bombero párate duro y de triqui que traca (/)

Ajústalos con los pies y haga triqui que traca

Carmelita se embarcó en una cuna de lata
y a lo que venían las olas sonaba triqui que traca

Tu palabra con la mía sonaba triqui que traca
Todas suenan al compás y decía triqui que traca

Carmelita se embarcó en una cuna de lata
y a lo que venían las olas sonaba triqui que traca

Segunda A: No lo dejen caer, No lo dejen caer

Canto 8

Ya cantaste vos ahora canto yooo
Cantar es bonito por amor a Dios
Cantar es bonito por amor a Dios

Ya cantaste vos ahora canto yooo
Cantar es bonito por amor a Dios
Cantar es bonito por amor a Dios

Ya cantaste vos ahora canto yooo
Cantar es bonito por amor a Dios
Cantar es bonito por amor a Dios

Esta noche con la luna por a mor a Dios
Y mañana con el sol por amor a Dios
Y mañana con el sol por amor a Dios
Cogeremos pajaritos por amor a Dios
Cogeremos pajaritos por amor a Dios
Pa la iglesia mayor por a mor a Dios
Pa la iglesia mayor por a mor a Dios

Ya cantaste vos ahora canto yooo
Ya cantaste vos ahora canto yooo
Cantar es bonito por amor a Dios
Cantar es bonito por amor a Dios

Agachen la rama por a mor a Dios
Agachen la rama por a mor a Dios
Para al niño darle por amoor a Dooos
La más olorosa por amor a Dios
La más olorosa por amor a Dios

Ya cantaste vos ahora canto yooo
Ya cantaste vos ahora canto yooo
Cantar es bonito por amor a Dios
Cantar es bonito por amor a Dios

Denle duro al bombo por amor a Dios
Denle duro al bombo por amor a Dios
Con música lenta por amor a Dios
Con música lenta por amor a Dios
A ver si cantando por amor a Dios
A ver si cantando por amor a Dios
Carmela despierta por amor a Dios
Carmela despierta por amor a Dios

Ya cantaste vos ahora canto yooo
Ya cantaste vos ahora canto yooo
Cantar es bonito por amor a Dios
Cantar es bonito por amor a Dios
María, María, María del Carmen
María, María, María del Carmen
Préstame tu peine para yo peinarme
Préstame tu peine para yo peinarme

Ya cantaste vos ahora canto yooo
Ya cantaste vos ahora canto yooo
Cantar es bonito por amor a Dios
Cantar es bonito por amor a Dios

Caballito de oro por amor a Dios
Caballito de oro por amor a dios
Como te cogiera por amor a dios
Como te cogiera por amor a dios
Para ve a Carmela por amor a dios
Para ve a Carmela por amor a dios
Para que comiera por amor a dios
Para que comiera por amor a dios

Ya cantaste vos ahora canto yooo
Ya cantaste vos ahora canto yooo
Cantar es bonito por amor a Dios
Cantar es bonito por amor a Dios

Lo dejo lo dejo por amor a dios
Lo dejo lo dejo por amor a dios
Lo voy a dejar por amor a dios
Lo voy a dejar por a mor a dios
Porque las cantoras por amor a dios
Porque las cantoras por amor a dios
No quieren cantar por amor a dios
No quieren cantar por amor a dios

Ya cantaste vos ahora canto yooo
Ya cantaste vos ahora canto yooo
Cantar es bonito por amor a Dios
Cantar es bonito por amor a Dios

Canto 9

Ma. Estanislada: arrullo

CARMELA

Agachen la rama de la poma rosa
Agachen la rama de la poma rosa
Para darle al niño la más olorosa
Para darle al niño la más olorosa
Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar

Agachen la rama de la poma rosa
Agachen la rama de la poma rosa
Para darle a Carmela la más olorosa
Para darle a Carmela la más olorosa
Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar
Hay Carmela linda hay Carmela bella
Hay Carmela linda hay Carmela bella
....no quiere aguantar el bote

Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar

Carmelita está llorando porque su madre se ha ido
Carmela está llorando porque su madre se ha ido
Cantémosle y arrullemos pa que salga del olvido

Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar

Agachen la rama de la poma rosa
Agachen la rama de la poma rosa
Para darle a Carmela la más olorosa
Para darle a Carmela la más olorosa

Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar

Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar

Los ojitos de Carmela son blancos y son azules
Los ojitos de Carmela son blancos y son azules
Se parecen a los Cielos cuando se apartan las
nubes

Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar
Carmela quiere jugar y porque no la hacen bailar

Este niño está llorando
Porque su madre se ha ido
Este niño está llorando
Porque su madre se ha ido
Cantémosle y arrullemos
Pa' que salga del olvido

Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar
Carmela quiere jugar y porque no la hacen bailar

El romero estaba seco de seco se enverdeció
El romero estaba seco de seco se enverdeció
Jesucristo estaba muerto de muerto resucito
Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar
Carmela quiere jugar y porque no la hacen bailar

Agachen la rama de la poma rosa
Agachen la rama de la poma rosa
Para darle a Carmela la más olorosa
Para darle a Carmela la más olorosa

Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar
Carmela quiere jugar y porque no la hacen bailar

Cuando mi pecho está claro
...yo hago lo que me da gana
...yo hago lo que me dé gana
De mi pecho hago una torre
...de mi voz una campana

Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar
Carmela quiere jugar y porque no la hacen bailar

Este niño quiere que le cante yo
Este niño quiere que le cante yo
Cántele su madre la que lo pario

Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar
Carmela quiere jugar y porque no la hacen bailar

Niño chiquitico nacido en Belén
Niño chiquitico nacido en Belén
De la casa santa de Jerusalén

Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar
Carmela quiere jugar y porque no la hacen bailar

Niño chiquitico nacido en la noche
Niño chiquitico nacido en la noche
Quiere que le ayude a pasar el bosque

Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar
Carmela quiere jugar y porque no la hacen bailar

Agachen la rama de la poma rosa
Agachen la rama de la poma rosa
Para darle a Carmela la más olorosa
Para darle a Carmela la más olorosa
Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar

Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar
Carmela quiere jugar y porque no la hacen bailar
A Carmela yo la quiero a Carmela yo la adoro
A Carmela yo la quiero a Carmela yo la adoro
Porque Carmela es la dueña de mis tesoros

Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar
Carmela quiere jugar y porque no la hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no lo hacen bailar
Carmela quiere jugar porque no la hacen bailar
Carmela quiere jugar y porque no la hacen bailar

Canto 10

ROMAN

Ya lo quisiera dejar
Ya lo dejo ya lo dejo ya lo quisiera dejar
Porque ya a mi... no me quieren ayudar

Ahí yo tenía mi guacharaca Román, Román
Con ella me divertía Román, Román
yo tenía mi guacharaca Román, Román
Con ella me divertía Román, Román
De las manos se me fue Román, Román
Adiós guacharaca mi Román, Román
De las manos se me fue Román, Román
Adiós guacharaca mi Román, Román

Esta noche si me ayudan Román, Román
...rompieran Román, Román
...ayudaran Román, Román
....tuviera Román, Román

yo tenía mi guacharaca Román. Román
Con ella me divertía Román, Román
yo tenía mi guacharaca Román Román
Con ella me divertía Román Román
De las manos se me fue Román Román
Adiós guacharaca mi Román Román
De las manos se me fue Román Román
Adiós guacharaca mi aroman Román

Ya no voy a cantar más

Hasta aquí no más Fidel
Ya no voy a cantar más
Hasta aquí no más Fidel
Aquí se acaban los versos
De Jesús María y José
Aquí se acaban los versos

De Jesús María y José

Yo tenía mi guacharaca Román, Román

Con ella me divertía Román, Román

Yo tenía mi guacharaca Román, Román

Con ella me divertía Román, Román

De las manos se me fue Román, Román

Adiós guacharaca mi Román, Román

De las manos se me fue Román, Román

Adiós guacharaca mi a Román, Román

Al santísimo sacramento

Dónde vas tan mañana

Voy a visitar a un enfermo

Que esta postrado en la cama

Yo tenía mi guacharaca Román, Román

Con ella me divertía Román, Román

Yo tenía mi guacharaca Román, Román

Con ella me divertía Román, Román

De las manos se me fue Román, Román

Adiós guacharaca mi Román, Román

De las manos se me fue Román, Román

Adiós guacharaca mi a Román, Román

Mejor es que lo dejemos Román, Román

Esto parece porfía Román, Román

Mejor es que lo dejemos Román, Román

Esto parece porfía Román, Román

De tanto abrí la boca ya tengo la lengua fría

De tanto abrí la boca ya tengo la lengua fría

Yo tenía mi guacharaca Román, Román

Con ella me divertía Román, Román

Yo tenía mi guacharaca Román, Román

Con ella me divertía Román, Román

De las manos se me fue Román, Román

Adiós guacharaca mi Román, Román

De las manos se me fue Román, Román

Adiós guacharaca mía Román, Román

Canto 11

Abrime la puerta San Agustín

¡Oh! San Agustín ¡Oh! San Agustín

Abrime la puerta, San Agustín

Que voy a entrar, San Agustín

Abrirme la puerta, San Agustín

Que voy a entrar, San Agustín

Que voy a entrar, San Agustín

Y después que entre, San Agustín

La voy a cerrar, San Agustín

Y después que entre San Agustín

La voy a cerrar San Agustín

Que toque su sobrino que toca sabroso (**María**)

Su sobrino es que toca sabroso (**María**)

Toque, toque (**segunda**)

El Carmelo

Ahora, ahora, ahora (**Graciela**)

De frente pa' correr y de ahí viene suban a Carmela
del prado me lo coge bien oyó mijo (**Segunda**)

Canten, canten, canten, cantadoras (**Graciela**)

¡Oh! San Agustín niña estamos esperando (**Grey**)

Hágale que estamos cuadrando la cosa, espere tía

Que estamos con;

¡Oh! San Agustín, disculpe tía

Después usted, usted está de tercera (**Segunda**)

Abrime la puerta San Agustín,

Que voy a entrar San Agustín (**Graciela**)

Pero la maraca tiene que tenerla (**segunda**)

Pero ella es la cantora

Cómo, cómo cantora tiene que tener dos maracas
antes le falta una mija como así, un cununero ahí por
favor (**segunda**)

No entra maraca

Quiere este (**Segunda**)

Bombero póngase usted acá (**Graciela**)

Le huyen al guache, este no lo toca todo el mundo
no, ya ñañita hágale (**Segunda**)

Blablablá
 Donde es que está José Ángel (**Segunda**)
 Muchachos
 José Ángel mijo por Dios (**Segunda**)
 Blablá

 Abrime la puerta, San Agustín
 Que voy a entrar, San Agustín
 Abrime la puerta, San Agustín
 Que voy a entrar, San Agustín
 Que voy a entrar, San Agustín
 Y después que entre San Agustín... ustedes dos
 entran con el (**Segunda**)
 La voy a cerrar, San Agustín
 Y después que entre, San Agustín
 La voy a cerrar, San Agustín
 ¡Oh! San Agustín ¡Oh! San Agustín
 ¡Oh! San Agustín ¡Oh! San Agustín
 Abrime la puerta, San Agustín
 Que voy a entrar, San Agustín
 Abrime la puerta, San Agustín
 Que voy a entrar, San Agustín
 Que voy a entrar, San Agustín
 Y después que entre San Agustín
 La voy a cerrar, San Agustín
 Y después que entre, San Agustín
 La voy a cerrar, San Agustín
 ¡Oh! San Agustín ¡Oh! San Agustín
 ¡Oh! San Agustín ¡Oh! San Agustín

 A ver a María, San Agustín
 La madre de Dios, San Agustín
 A ver a María, San Agustín
 La madre de Dios San Agustín
 ¡Oh! San Agustín ¡Oh! San Agustín
 ¡Oh! San Agustín ¡Oh! San Agustín

Abrime la puerta, San Agustín
 Que voy a entrar, san Agustín
 Abrime la puerta, San Agustín
 Que voy a entrar, San Agustín
 Que voy a entrar, San Agustín
 Y después que entre, San Agustín
 La voy a cerrar, San Agustín
 Y después que entre, San Agustín
 La voy a cerrar, San Agustín
 ¡Oh! San Agustín ¡Oh! San Agustín
 ¡Oh! San Agustín ¡Oh! San Agustín

 Agachen la rama, San Agustín
 De la poma rosa, San Agustín
 Agachen la rama, San Agustín
 De la poma rosa, San Agustín
 Pa darle a Carmela, San Agustín
 La más olorosa, San Agustín
 Para darle a Carmela, San Agustín
 La más olorosa, San Agustín
 ¡Oh! San Agustín ¡Oh! San Agustín
 ¡Oh! San Agustín ¡Oh! San Agustín

 Abrime la puerta, San Agustín
 Que voy a entrar, San Agustín
 Abrime la puerta, San Agustín
 Que voy a entrar, San Agustín
 Que voy a entrar, San Agustín
 Y después que entre, San Agustín
 La voy a cerrar, San Agustín
 Y después que entre, San Agustín
 La voy a cerrar, San Agustín
 ¡Oh! san Agustín ¡Oh! San Agustín
 ¡Oh! san Agustín ¡Oh! San Agustín
 Caballito de oro, San Agustín
 Como te tuviera, San Agustín
 Caballito de oro, San Agustín

Como te tuviera, San Agustín
Para ve a Carmela, San Agustín
Para que corriera, San Agustín
¡Oh! san Agustín ¡Oh! San Agustín
¡Oh! San Agustín, ¡Oh! san Agustín
Abrime la puerta, San Agustín
Que voy a entrar, San Agustín
Abrime la puerta, San Agustín
Que voy a entrar, San Agustín
Que voy a entrar, San Agustín
Y después que entre, San Agustín
La voy a cerrar, San Agustín
Y después que entre, san Agustín
La voy a cerrar, San Agustín
¡Oh! san Agustín ¡Oh! San Agustín
¡Oh! san Agustín ¡Oh! San Agustín

María, María, San Agustín
María del Carmen, San Agustín
María, María, San Agustín
María del Carmen, San Agustín
Préstame tu peine, San Agustín
Para yo peinarle, San Agustín
Préstame tu peine, San Agustín
Para yo peinarme, San Agustín
¡Oh! San Agustín ¡Oh! San Agustín
¡Oh! San Agustín ¡Oh! San Agustín

Abrime la puerta, San Agustín
Que voy a entrar, San Agustín
Abrime la puerta, San Agustín
Que voy a entrar, San Agustín
Que voy a entrar, San Agustín
Y después que entre, San Agustín
La voy a cerrar, San Agustín
Y después que entre, San Agustín
La voy a cerrar, San Agustín

¡Oh! san Agustín, ¡Oh! San Agustín
¡Oh! san Agustín, ¡Oh! San Agustín

Lo dejo, lo dejo, lo voy a dejar
Lo dejo, lo dejo, San Agustín
Lo voy a dejar, San Agustín

Porque mis cantoras, San Agustín
No quieren cantar, San Agustín
¡Oh! san Agustín, ¡Oh! San Agustín
¡Oh! San Austin, ¡Oh! San Agustín

Abrime la puerta, San Agustín
Que voy a entrar, San Agustín
Abrime la puerta, San Agustín
Que voy a entrar, San Agustín
Que voy a entrar, San Agustín
Y después que entre, San Agustín
La voy a cerrar, San Agustín
Y después que entre San Agustín
La voy a cerrar, San Agustín
¡Oh! san Agustín, ¡Oh! San Agustín
¡Oh! san Agustín, ¡Oh! San Agustín

Canto 12

Bombero

Yaya

Bueno sigue la Yayita, tía usted (**segunda**)

Bombero quiero, bombero, bombero (**Yayita**)

Es que no los conoce ()

Bombero quiero yo quiero bombero

Ayuden pues (**Yayita**)

Siga tía ya vamos ayúdale (**Segunda**)

Arranque, que primero entra la voz (**Graciela**)

Entre, entre, entre su voz tía que después (**Segunda**)

Bombero quiero yo quiero bombero

Bombero quiero yo quiero bombero

Bombero quiero bombero

Y los cununeros bombero quiero

Y los cununeros bombero, bombero,

Siga, siga (**Segunda**)

Bombero bombero, bombero quiero ()

Bombero quiero y los cununeros ()

Y los cununeros, bombero

Y los cununeros bombero quiero

Bombero quiero bombero yo quiero

Bombero quiero bomberito quiero

Bomberito quiero

Compañero dele al bombo, bomberito quiero

Compañero dele al bombo, bomberito quiero

Ayúdele al cununero bomberito quiero

Bombero, bombero⁶¹

Bomberito quiero

Ayúdenme prima hermana ¡Ay! bomberito quiero

Ayúdeme prima hermana, bomberito quiero

A sujetar este fajón, bomberito quiero

A llevar este fajón, bomberito quiero

Porque se me está arrancando, bomberito quiero

Porque se me está arrancando, bomberito quiero

La alita del corazón, bomberito quiero

La alita del corazón, bomberito quiero

Bombero, bombero, bomberito quiero

Bombero, bombero, bomberito quiero

Bombero quiero bomberito quiero

La que va a catar conmigo, bomberito quiero

La que va a cantar conmigo, bomberito quiero

Que se arrime a mi cuaderno, bomberito quiero

Que se arrime a i cuaderno, bomberito quiero

Porque mi cuaderno tiene, bomberito quiero

Porque mi cuaderno tiene, bomberito quiero

Muchos arrullos modernos, bomberito quiero

Muchos arrullos modernos, bomberito quiero

Bombero, bombero, bomberito quiero

Bombero, bombero, bomberito quiero

Bombero quiero bomberito quiero

Momento, momento (**Segunda**)

Hágale, hágale que usted es que son tres (**Graciela**)

Número uno son ustedes (**Segunda**)

Cuando le digan Carmelita ()

Numero dos (**Segunda**)

Bombero, bombero, bomberito quiero

Bombero, bombero, bomberito quiero

Bombero quiero bomberito quiero

Ya los ojitos me duelen bomberito quiero

Ya los ojitos me duelen bomberito quiero

De mirar para el oriente bomberito quiero

De mirar para el oriente bomberito quiero

Y no veo salir bomberito quiero

La botella y el vasito bomberito quiero

Bombero bombero, bomberito quiero

Bombero bombero, bomberito quiero

Bombero quiero bomberito quiero

⁶¹ VIDEO 2

Esta noche con la luna, bomberito quiero
Esta noche con la luna, bomberito quiero
Y mañana con el sol, bomberito quiero
Y mañana con el sol, bomberito quiero
Cogeremos pajaritos, bomberito quiero
Cogeremos pajaritos, bomberito quiero
Para la iglesia mayor, bomberito quiero
Para la iglesia mayor, bomberito quiero

Bombero, bombero, bomberito quiero
Bombero, bombero, bomberito quiero

La dueña de este velorio bomberito quiero
La dueña de este velorio bomberito quiero
Díganle que digo yo bomberito quiero
Díganle que digo yo bomberito quiero
Que si no tenía bebida bomberito quiero
Para queme convidó bomberito quiero
Para que me convidó, bomberito quiero

Bombero bombero, bomberito quiero
Bombero bombero, bomberito quiero
Bombero quiero, bomberito quiero
Bombero bombero, bomberito quiero
Bombero bombero, bomberito quiero

Canto 13

María tírate al agua – Estanislada

María tírate al agua, tírate al agua tírate al mar
Y como me tiro si no sé nadar
Y como me tiro si no sé nadar
María tírate al agua tírate al agua tírate al mar
Y como me tiro si no sé nadar
Y como me tiro si no sé nadar
María tírate al agua tírate al agua tírate al mar
Y como me tiro si no sé nadar
Y como me tiro si no sé nadar

Carmela tírate al agua tírate al agua tírate al mar
Y como me tiro si no sé nadar
Y como me tiro si no sé nadar
... tírate al agua tírate al mar

María y San José tírate al agua tírate al mar
Y como me tiro si no sé nadar
y como me tiro si no sé nadar

Carmela tírate al agua tírate al agua tírate al mar
Y como me tiro si no sé nadar
Y como me tiro si no sé nadar
Marimba, marimba (**Segunda**)

Sonido de marimba

Súbale a esa marimba toque esa marimba (**Graciela**)

Carmela tírate al agua tírate al agua tírate al mar
Y como me tiro si no sé nadar
Y como me tiro si no sé nadar

Esta noche con la luna tírate al agua tírate al mar
y como me tiro si no sé nadar
Y como me tiro si no sé nadar
Cogeremos pajaritos tírate al agua tírate al mar
Y como me tiro si no sé nadar

Y como me tiro si no sé nadar
 Para la iglesia mayor tírate al agua tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Carmela tírate al agua tírate al agua tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Ayúdeme prima hermana tírate al agua tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nada
 A llevar este fajón tírate al agua tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Carmela tírate al agua tírate al agua tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Carmela tírate al agua tírate al agua tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Cuando mi pecho está claro
 Tírate al agua tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Hago lo que me da gana
 Tírate al agua, tírate al agua, tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 De mi pecho hago una torre
 Tírate al agua, tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 De mi vos una campana tírate al agua tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar

Y como me tiro si no sé nadar
 De mi pecho hago una torre
 Tírate al agua, tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 De mi vos una campana tírate al agua tírate al mar
 Y como me tiro si no se nada
 Y como me tiro si no sé nadar
 Cuando las castillos cantan tírate al rio tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Pega un quejido la tierra tírate al agua tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Cuartas, cuartas, m, m, tírate al agua tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Pongo mi rodilla en tierra tírate al agua tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Carmela tírate al agua tírate al agua tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Donde está la prima Carmen
 Tírate al agua tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Que la llamo y no responde
 Tírate al agua tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Que la busco y no responde
 Tírate al agua tírate al mar
 Y como me tiro si no sé nadar
 Y como me tiro si no sé nadar
 No qué carajo (segunda)

Seguro que se ha perdido tírate al agua tírate al mar

Y como me tiro si no sé nadar

Y como me tiro si no sé nadar

Carmela tírate al agua tírate al agua tírate al mar

Y como me tiro si no sé nadar

Y como me tiro si no sé nadar

Carmela tírate al agua tírate al agua tírate al mar

Y como me tiro si no sé nadar

Y como me tiro si no sé nadar

Cuarta cuantas mm tírate al agua tírate al mar

Y como me tiro si no sé nadar

Y como me tiro si no sé nadar

Pongo la rodilla en tierra tírate al agua tírate al mar

Y como me tiro si no sé nadar

Y como me tiro si no sé nadar

La dueña de este velorio tírate al agua tírate al mar

Y como me tiro si no sé nadar

Y como me tiro si no sé nadar

Díganle que digo yo tírate al agua tírate al mar

Y como me tiro si no sé nadar

Y como me tiro si no sé nadar

Que si no tenía bebida tírate al agua tírate al mar

Como me tiro si no sé nadar

Como me tiro si no sé nadar

Para que me convido tírate al agua tírate al mar

Como me tiro si no sé nadar

Como me tiro si no sé nadar

A mí no me busquen bulla

Como me tiro si no sé nadar

Como me tiro si no sé nadar

A mi búsqenme la paz

Como me tiro si no sé nadar

Como me tiro si no sé nadar

Que en una cuarta de tierra tírate al agua tírate al mar

Como me tiro si no sé nadar

Como me tiro si no sé nadar

Yo me debo de parar tírate al agua tírate al mar

Como me tiro si no sé nadar

Como me tiro si no sé nadar

Blablablá, **ronca**

Canto 14

Suban a Carmela del prado

Solamente toca este bombo ¡ey! (**Segunda**)

Suban a Carmela del prado. venga mija usted acá
(**Segunda**)

Pero ese cununo ¡Ay! (**Ronca**)

Que se va a mojar (**Yayita**)

Suban a Carmela del prado

Suban a Carmela del prado

Que se va mojar Que se va mojar

Que se va a mojar que se va a mojar

Porque si se moja, Carmela

Porque si se moja, Carmela

Carmela se va, Carmela se va

Carmela se va, Carmela se va

Suban a Carmela del prado

Suban a Carmela del prado

Que se va mojar, Que se va mojar

Que se va a mojar, que se va a mojar

Porque si se moja, Carmela

Porque si se moja, Carmela

Carmela se va Carmela se va

Carmela se va Carmela se va

Toma, toma, toma, Carmela

Toma, toma, toma, Carmela

Que se va a mojar, que se va a mojar

Que se va a mojar, que se va a mojar

Una guayabita, Carmela

Una Guayabita, Carmela

De mi Guayaba, Carmela

De mi Guayaba, Carmela

Suban a Carmela del prado
Suban a Carmela del prado
Que se va mojar Que se va mojar
Que se va a mojar que se va a mojar
Porque si se moja Carmela
Porque si se moja Carmela
Carmela se va, Carmela se va
Carmela se va, Carmela se va

Suban a Carmela del prado
Suban a Carmela del prado
Que se va mojar Que se va mojar
Que se va a mojar que se va a mojar
Porque si se moja, Carmela
Porque si se moja, Carmela
Carmela se va Carmela se va
Carmela se va Carmela se va

Caballito de oro, Carmela
Caballito de oro, Carmela
Carmela se va Carmela se va
Carmela se va Carmela se va
Como te cogiera, Carmela
Como te cogiera, Carmela
Carmela se va Carmela se va
Carmela se va Carmela se va
Para darle a niño, Carmela
Para darle al niño, Carmela
Carmela se va Carmela se va
Carmela se va Carmela se va
Para que corriera
Carmela se va Carmela se va

Suban a Carmela del prado
Suban a Carmela del prado
Que se va mojar Que se va mojar

Que se va a mojar que se va a mojar
Porque si se moja Carmela
Porque si se moja Carmela
Carmela se va Carmela se va
Carmela se va Carmela se va
Suban a Carmela del prado
Suban a Carmela del prado
Que se va mojar Que se va mojar
Que se va a mojar que se va a mojar
Porque si se moja Carmela
Porque si se moja Carmela
Carmela se va Carmela se va
Carmela se va Carmela se va

¡Ay! Carmela linda Carmela
¡Ay! Carmela linda Carmela
De la casa santa, Carmela
De la casa santa, Carmela
De Jerusalén, de Jerusalén
De Jerusalén, de Jerusalén
Suban a Carmela del prado
Suban a Carmela del prado
Que se va mojar, Que se va mojar
Que se va a mojar, que se va a mojar
Porque si se moja Carmela
Porque si se moja Carmela
Carmela se va Carmela se va
Carmela se va Carmela se va

Abuela santana, Carmela
Abuela santana, Carmela
Carmela se va Carmela se va
Carmela se va Carmela se va
Porque llora el niño, Carmela
Porque llora el niño, Carmela
Carmela se va Carmela se va
Carmela se va Carmela se va
Por una manzana, Carmela

Por una manzana, Carmela
 Carmela se va Carmela se va
 Carmela se va Carmela se va
 Que se le ha perdido, Carmela
 Que se le ha perdido, Carmela
 Carmela se va Carmela se va
 Carmela se va Carmela se va

 Suban a Carmela del prado
 Suban a Carmela del prado
 Que se va mojar, Que se va mojar
 Que se va a mojar, que se va a mojar
 Porque si se moja Carmela
 Porque si se moja Carmela
 Carmela se va Carmela se va
 Carmela se va Carmela se va
 Este niño quiere, Carmela
 Este niño quiere, Carmela
 Que se va a mojar que se va a mojar
 Que se va a mojar que se va a mojar
 Que le cante yo, Carmela
 Que le cante yo, Carmela
 Que se va a mojar, que se va a mojar
 Que se va a mojar, que se va a mojar
 Cánteles su madre, Carmela
 Cánteles su madre, Carmela
 Que se va a mojar que se va a mojar
 Que se va a mojar que se va a mojar
 La que lo pario, Carmela
 La que lo pario, Carmela
 Que se va a mojar, que se va a mojar
 Que se va a mojar, que se va a mojar
 Suban a Carmela, del prado
 Suban a Carmela, del prado
 Que se va mojar Que se va mojar
 Que se va a mojar que se va a mojar
 Porque si se moja Carmela

Porque si se moja Carmela
 Carmela se va Carmela se va
 Carmela se va Carmela se va
 Ya me va gustando, Carmela
 Ya me va gustando, Carmela
 Carmela se va Carmela se va
 Carmela se va Carmela se va
 ¡Ay! tu modelo Carmela
 ¡Ay! tu modelo Carmela
 Carmela se va, Carmela se va
 Carmela se va,, Carmela se va
 ¡Ay! de cantar Carmela
 ¡Ay! de cantar Carmela
 Carmela se va Carmela se va
 Carmela se va Carmela se va
 Suban a Carmela del prado
 Suban a Carmela del prado
 Que se va mojar Que se va mojar
 Que se va a mojar que se va a mojar
 Porque si se moja Carmela
 Porque si se moja Carmela
 Carmela se va Carmela se va
 Carmela se va Carmela se va
 Oiga carajo, no se mojó Carmela carajo (Segunda) 23:52
 Quién va a tocar usted, vea marimbero (**segunda**)

Canto 15

Préstame tu peine María jeh!
Para yo peinarme María jeh!
Préstame tu peine María jeh!
Para yo peinarme María jeh! (**Sandra**)
¡Eh! María jeh!, jeh!
María jeh!, diga jeh!
María jeh! ¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh! (**segunda**)
María, María, María jeh!
María del Carmen María jeh!
María, María, María jeh!
María del Carmen María jeh!
Préstame tu peine María jeh!
Para yo peinarme Marie jeh!
Préstame tu peine María jeh!
Para yo peinarme María
¡Eh! María jeh!, jeh! María jeh!
¡Eh! María jeh!, jeh! María

María, María, María jeh!
María del Carmen María jeh!
María, María, María jeh!
María del Carmen María jeh!
Préstame tu peine María jeh!
Para yo peinarme María jeh!
Préstame tu peine María jeh!
Para yo peinarme María jeh!
María jeh! ¡Eh!, María jeh!
¡Eh! María, jeh! ¡Eh! María
Este peinecito María jeh!
Yo no te lo doy María jeh!
Este peinecito María jeh!
Yo no te lo doy María jeh!
Porque esta bendito María jeh!
Por nuestro señor María jeh!
Porque esta bendito María jeh!
Por nuestro señor María jeh!

¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!
María, María, María jeh!
María del Carmen María jeh!
María, María, María jeh!
María del Carmen María jeh!
Préstame tu peine María jeh!
Para yo peinarme Marie jeh!
Préstame tu peine María jeh!
Para yo peinarme María
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María

Abundante de agua María jeh!
Que mi Dios mando María jeh!
Por la virgen pura María jeh!
Todo se acabó María jeh!
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!

María, María, María jeh!
María del Carmen María jeh!
María, María, María jeh!
María del Carmen María jeh!
Préstame tu peine María jeh!
Para yo peinarme Marie jeh!
Préstame tu peine María jeh!
Para yo peinarme María
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María
Si a la mar me diera María jeh!
Yo con mucha gana María jeh!
Si a la mar fuera María jeh!
Yo con mucha gana María jeh!
Si a la mar me fuera María jeh!
Yo con mucha gana María jeh!
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!

¡Eh! María jeh! ¡Eh! María

María, María, María jeh!
María del Carmen María jeh!
María, María, María jeh!
María del Carmen, María jeh!
Préstame tu peine, María jeh!
Para yo peinarme, Marie jeh!
Préstame tu peine, María jeh!
Para yo peinarme María
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María

Abuela santana María jeh!
Que dicen de vos María jeh!
Abuela santana María jeh!
Que dicen de vos María jeh!
Que sos soberana María jeh!
Y abuela de Dios María jeh!
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!

María, María, María jeh!
María del Carmen María jeh!
María, María, María jeh!
María del Carmen María jeh!
Préstame tu peine María jeh!
Para yo peinarme Marie jeh!
Préstame tu peine María jeh!
Para yo peinarme María
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María
Al pasar el puente, María jeh!
Me encontré un tesoro, María jeh!
Al pasar el puente, María jeh!
Me encontré un tesoro, María jeh!
La virgen de plata María jeh!

Y el niño de oro María jeh!
La virgen de plata María jeh!
Y el niño de oro Marie jeh!
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!
María, María, María jeh!
María del Carmen María jeh!
María, María, María jeh!
María del Carmen María jeh!
Préstame tu peine María jeh!
Para yo peinarme Marie jeh!
Préstame tu peine María jeh!
Para yo peinarme María
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María
María lavando Marie jeh!
San José tendiendo María jeh!
El niño llorando María jeh!
Y el sol que está naciendo María jeh!
El niño llorando María jeh!
Y el sol que está naciendo María jeh!
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!

María, María, María jeh!
María del Carmen María jeh!
María, María, María jeh!
María del Carmen María jeh!
Préstame tu peine María jeh!
Para yo peinarme Marie jeh!
Préstame tu peine María jeh!
Para yo peinarme María
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María jeh!
¡Eh! María jeh! ¡Eh! María

Lo dejo, lo dejo María jeh!

Lo voy a dejar María ¡eh!
Lo dejo, lo dejo María ¡eh!
Lo voy a dejar María ¡eh!
Porque mis cantoras, María
No quieren cantar, María
¡Eh! María ¡eh! ¡Eh! María ¡eh!
¡Eh! María ¡eh! ¡Eh! María ¡eh!

A Tumaco lo quemaron a la una y a las dos
Sigue la marimba ()
Marimbi marimba kilele
marimbi marimba kilele (**Diana**)

Canto 16

En la mitad del camino el niño tenía sed (Segunda)

Allá arriba de aquel árbol hay un viejo narangel
Allá arriba de aquel árbol hay un viejo narangel
Allá arriba de aquel árbol hay un viejo narangel
Allá arriba de aquel árbol hay un viejo narangel

Un ciego lo está cuidando
Un ciego lo está cuidando
Cuánto diera ciego por ver
Cuánto diera ciego por ver
Un ciego la está cuidando
Cuánto diera ciego por ver
Ciego mío ciego mío
Ciego mío ciego mío
Si una naranja me dieras
Para la sed de este niño
Para la sed de este niño
Yo poderla entretener
Yo poderla entretener
Para la sed de este niño
Para la sed de este niño
Yo poderla entretener
Yo poderla entretener

Yo llegue ahorita
¡Ah! bueno
Si señora, si señor
Si señora, si señora
Coja la que usted
ole hagan silencio (**Segunda**)
Si señora, si señor
Si señora, si señora

Coja las que usted desee
Coja las que usted desee
La virgen como era virgen
La virgen como era virgen

No cogía más de tres

No cogía más de tres

El niño como era niño

El niño como era niño

Todas las quería coger

Todas las quería coger

Apenas se va la virgen

Apenas se va la virgen

El ciego empieza a ver

El ciego empieza a ver

Quién ha sido esa señora

Quién ha ido esa señora

Que me ha hecho tal merced

Que me ha hecho tal merced

Ha sido la virgen pura

Ha sido la virgen pura

Del valle para Belén

Del valle para Belén

Lo vamos a repetir porque ya lo cogió, ¿ya lo cogió?
¿lo repetimos? (**segunda**)

Camina la virgen pura

Camina la virgen pura

Del vale para Belén

Del valle para Belén

En la mitad del camino

En la mitad del camino
El niño tenía sed
El niño tenía sed
Allá arriba de aquel árbol
Hay un viejo narangel
Allá arriba de aquel árbol
Hay un viejo narangel

Un ciego lo está cuidando
Un ciego lo está cuidando
Cuánto diera siego por ver
Cuánto diera siego por ver
Un ciego la está cuidando
Cuánto diera ciego por ver
Ciego mío ciego mío
Ciego mío ciego mío
Si una naranja me dieras
Para la sed de este niño
Para la sed de este niño
Yo poderla entretener
Yo poderla entretener
Para la sed de este niño
Para la sed de este niño
Yo poderla entretener
Yo poderla entretener
Si señora si señor
Si señora si señora
Coja las que usted desee
Coja las que usted desee
La virgen como era virgen
La virgen como era virgen
No cogía más de tres
No cogía más de tres
El niño como era niño
El niño como era niño
Todas las quería coger
Todas las quería coger

Apenas se va la virgen
Apenas se va la virgen
El ciego empieza a ver
El ciego empieza a ver
Quién ha sido esa señora
Quién ha ido esa señora
Que me ha hecho tal merced
Que me ha hecho tal merced
Ha sido la virgen pura
Ha sido la virgen pura
Del valle para Belén
Del valle para Belén
Ha sido la virgen pura
Ha sido la virgen pura
Del valle para Belén
Del valle para Belén

Ya lo cogió ya lo cogió ya lo cogió (**Segunda**)

17

Yo soy hija de María voy a poner (**Segunda**)

Yo soy hija de María
Yo soy hija de María
Y no quiero ser nombrada
Y no quiero ser nombrada
No quiero pecar en la tierra
No quiero pecar en la tierra
Para no ser condenada
Para no ser condenada
Hay gracias, mami (**Segunda**)
María estaba lavando
María estaba lavando
San José estaba tendiendo
San José estaba tendiendo
El niño estaba llorando
El niño estaba llorando

El romero estaba seco de seco se enverdeció
El romero estaba seco de seco se enverdeció

Jesucristo estaba muerto de muerto resucito
Jesucristo estaba muerto de muerto resucito

Canto 18

Por ser la primera vez

Por ser la primera vez
Que en esta casa yo canto
Que en esta casa yo canto
Gloria al padre gloria al hijo
Gloria al padre gloria al hijo
Gloria al espíritu santo
Gloria al espíritu santo

Canto 19

La chicha la chica la chica deliciosa la
chicha(**Graciela**) va a tomar

Toma, toma, toma
Toma, toma, toma
Que te voy a dar que te voy a dar
Que te voy a dar que te voy a dar
Una guayabita una guayabita
Una guayabita una guayabita
De mi guayabal de mi guayabal
De mi guayabal de mi guayabal
Una guayabita una guayabita
Una guayabita una guayabita
De mi guayabal de mi guayabal
De mi guayabal de mi guayabal
Ondéelo, ondéelo, usted también si él lo ondea
Usted también (Segunda)

Canto 20

Qué lindo que esta ese altar

El que duerma pierde (**Liliana**)

Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Yo no soy de aquí
Yo recién vengo llegando
Oigo repicar un bombo
Como si están arrullando
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José

Santísimo sacramento
Dónde vas tan de mañana
Santísimo sacramento
Dónde vas tan de mañana
Voy a visitar a un enfermo
Que esta postrado en la cama

Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Esta voz que no me ayuda
Ni me quita la ronquera
Si la voz me ayudara
Yo a la cumbre me fuera
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José

Cuando mi pecho está claro
Hago lo que me da gana
De mi pecho hago una torre
De mi voz una campana

Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José

Los ojitos de María son blancos y son azules
Los ojitos de María son blancos y son azules
Se parecen a los cielos cuando se abren las nubes

Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Yo no soy de aquí

Yo recién vengo llegando
Oigo repicar un bombo
Como si están arrullando
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María

Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José

A María yo la quiero a María yo la adoro
A María yo la quiero a María yo la adoro
Porque sacan las almas del purgatorio

Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José

Donde están las cantaoras
Donde está que no las veo
Donde están las cantaoras
Donde está que no las veo
Que quiero cantar con ellas
Y me voy con el deseo

Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María

Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Yo soy de aquí
Yo recién vengo llegando
Oigo repicar un bombo
Como si estuvieran arrullando

Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José

El romero estaba seco, de seco se enverdeció
El romero estaba seco, de seco se enverdeció
Jesucristo estaba muerto, de muerto resucitó

Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José

Para ir a ver a María
Para ir a ver a José

La que va a cantar conmigo
Que se arrime a mi cuaderno
La que va a cantar conmigo
Que se arrime a mi cuaderno
Porque mi cuaderno tiene
Muchos arrullos modernos

Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Yo no soy de aquí

Yo recién vengo llegando
Yo no soy de aquí

Yo recién vengo llegando
Oigo repicar un bombo
Como si estuvieran arrullando

Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José
Para ir a ver a María
Para ir a ver a José

Para ir a ver a José
 Para ir a ver a María
 Para ir a ver a José
 Mejor es que lo dejemos
 Esto parece porfía
 Mejor es que lo dejemos
 Esto parece porfía
 Que de tanto abrir la boca
 Ya tengo la lengua fría

Para ir a ver a María
 Para ir a ver a José
 Para ir a ver a María
 Para ir a ver a José
 Para ir a ver a María
 Para ir a ver a José
 Para ir a ver a María
 Para ir a ver a José
 Para ir a ver a María
 Para ir a ver a José

Ya no voy a cantar más
 Porque no me da la gana
 Ya no voy a cantar más
 Porque no me da la gana
 Si me diera un aguardiente
 Yo cantaba hasta mañana

Para ir a ver a María
 Para ir a ver a José
 Para ir a ver a María
 Para ir a ver a José
 Para ir a ver a María
 Para ir a ver a José
 Para ir a ver a María

Para ir a ver a José
 Para ir a ver a María
 Para ir a ver a José
 Para ir a ver a María
 Para ir a ver a José

Canto 21

Mañana de mañanita

Cuidado arrullo vaya
 Mañana de mañanita
 Cuidado arrullo vaya
 ¡Ay! cuidado arrullo
 Vaya a faltar
 ¡Ay! cuidado arrullo
 Vaya a faltar

Canten cantaoras
 Canten las demás
 Canten cantaoras
 Canten las demás
 Mañana de mañanita
 Cuidado arrullo vaya a faltar
 Mañana de mañanita
 Cuidado arrullo vaya a faltar
 ¡Ay! cuidado arrullo
 Vaya a faltar
 ¡Ay! cuidado arrullo
 Vaya a faltar
cuidado arrullo vaya a faltar
 Cuidado arrullo vaya a faltar
 Mañana de mañanita
 Cuidado arrullo vaya a faltar

Canten cantaoras
 Canten las demás
 Canten cantaoras
 Canten las demás

Mañana de mañanita	Vaya a faltar
Cuidado arrullo vaya a faltar	¡Ay! cuidado arrullo
Mañana de mañanita	Vaya a faltar
Cuidado arrullo vaya a faltar	
¡Ay! cuidado arrullo Vaya a faltar	Canten cantaoras
¡Ay! cuidado arrullo vaya a faltar	Canten las demás
Ahora si me va gustando, cuidado arrullo vaya a falta	Canten cantaoras
Tu modelo de cantar cuidado arrullo vaya a faltar	Canten las demás
Tu palabra con la mía cuidado arrullo vaya a faltar	Mañana de mañanita
Todas salen al compás cuidado arrullo vaya a faltar	Cuidado arrullo vaya a faltar
Todas salen al compás cuidado arrullo vaya a faltar	Mañana de mañanita
¡Ay! cuidado arrullo	Cuidado arrullo vaya a faltar
Vaya a faltar	¡Ay! cuidado arrullo
¡Ay! cuidado arrullo	Vaya a faltar
Vaya a faltar	¡Ay! cuidado arrullo
Canten, cantaoras	Vaya a faltar
Canten las demás	
Canten, cantaoras	El romero estaba seco cuidado arrullo vaya a faltar
Canten las demás	El romero estaba seco cuidado arrullo vaya a faltar
Mañana de mañanita	De seco se enverdeció cuidado arrullo vaya a faltar
Cuidado arrullo vaya a faltar	De seco se enverdeció cuidado arrullo vaya a faltar
Mañana de mañanita	Jesucristo estaba muerto cuidado arrullo vaya a falta
Cuidado arrullo vaya a faltar	Jesucristo estaba muerto cuidado arrullo vaya a faltar
Mañana de mañanita	
Cuidado arrullo vaya a faltar	De muerto resucito cuidado arrullo vaya a faltar
¡Ay! cuidado arrullo	De muerto resucito cuidado arrullo vaya a faltar
Vaya a faltar	¡Ay! cuidado arrullo
¡Ay! cuidado arrullo	Vaya a faltar
Vaya a faltar	¡Ay! cuidado arrullo
Toma, toma, toma	Vaya a faltar
Una guayabita, cuidado arrullo vaya a faltar	¡Ay! cuidado arrullo
Una guayabita cuidado arrullo vaya a faltar	Vaya a faltar
De mi guayaba cuidado arrullo vaya a faltar	¡Ay! cuidado arrullo
De mi guayaba cuidado arrullo vaya a faltar	Vaya a faltar
¡Ay! cuidado arrullo	
Vaya a faltar	Lo dejo lo dejo
¡Ay! cuidado arrullo	Lo voy a dejar cuidado arrullo vaya a faltar
Vaya a faltar	Lo dejo lo dejo
¡Ay! cuidado arrullo	

Lo voy a dejar cuidado arrullo vaya a faltar
Porque las cantoras cuidado arrullo vaya a faltar
Porque las cantoras cuidado arrullo vaya a faltar
No quieren cantar cuidado arrullo vaya a faltar
No quieren cantar cuidado arrullo vaya a faltar

¡Ay! cuidado arrullo

Vaya a falta

¡Ay! cuidado arrullo

Vaya a faltar

¡Ay! cuidado arrullo

Vaya a cantar

¡Ay! cuidado arrullo

Vaya a faltar

Pero falto (**Yayita**)

Eso ultimo suena vos me debes cierto vos me debes
vos me debes vos me debes mi plata carajo (**segunda**)

Vos me debes vos me debes vos me debes mi plata

Y cuantas es que deben (**Yayita**)

Pues el que me debe que me pague ()

Ta grande la marimba (**Liliana**)

Si esta grande ()

Bueno hagámosle caliente, caliente Yayita (**diana**)

Háganle (**Graciela**)

Canto 22

Aseguren las canoas

Aseguren los motores

Que Carmela se va yendo

Que Carmela se va yendo

La pasada es muy honda

Honda, honda

La pasada es muy honda

Honda, honda

La pasada es muy honda

Ahora si me va gustando

Tu modelo de cantar

Tu palabra con la mía

Todas suenan al compas

Honda, honda

La mar está muy honda, honda

La mar está muy honda

A ver a ver a ver (**Diana**)

Cuando el arrullo lo entonan tres veces (**Segunda**)

Graciela

Aseguren las canoas

Aseguren los motores

Que Carmela se va yendo

Que Carmela se va yendo

La pasada es muy honda

Honda honda

La pasada es muy honda

Honda, honda

La pasada es muy honda

Aseguren las canoas

Aseguren los motores

Que Carmela se va yendo

Que Carmela se va yendo

La pasada es muy honda

Honda, honda

La pasada es muy honda
 Honda, honda
 La pasada es muy honda
 Ahora si me va gustando tú modelo de cantar
 Tu palabra con la mía
 Todas suenan al compás
 Todas suenan al compás
 Honda, honda
 La pasada está muy honda
 Honda, honda
 La pasada está muy honda

 Aseguren las canoas
 Aseguren los motores
 Que Carmela se va yendo
 Que Carmela se va yendo
 La pasada es muy honda
 Honda, honda
 La pasada es muy honda
 Honda, honda
 La pasada es muy honda
 Honda, honda
 La pasada está muy honda
 Honda, honda
 La pasada está muy honda
 Honda, honda
 La pasada está muy honda

 Cuando mi pecho está claro
 Hago lo que me da gana
 De mi pecho hago una torre
 De mi vos una Campana
 Honda, honda
 La pasada esta honda
 Honda, honda
 La pasada esta honda
 La dueña de este velorio
 Dígale que digo yo

Que si no tenía bebida
 Para que me convido
 Aseguren los motores⁶²
 Que Carmela se va yendo
 Que Carmela se va yendo
 De Cali pa sala honda
 Honda, honda
 La pasa está muy honda
 Honda, honda
 La pasada está muy honda
 Por ser la primera vez
 Que en esta casa yo canto
 Gloria al padre gloria al hijo
 Gloria al espíritu santo
 Honda, honda
 La pasada está muy honda
 Honda, honda
 La pasada está muy honda
 Honda, honda
 La pasada está muy honda
 Honda, honda
 La pasada está muy honda
 Honda, honda
 La pasada está muy honda
 Honda, honda
 La pasada está muy honda

⁶² VIDEO 3

Canto 23

Mi bombo ha perdido su voz
Mi maraca ha perdido su sonar
Este arrullo no lo canto yo
No lo canto yo
Hay cántalo vos
Este arrullo no lo canto yo
No lo canto yo
Hay cántalo vos
Mi bombo ha perdido su voz
Mi maraca ha perdido su sonar
Este arrullo no lo canto yo
No lo canto yo
Hay cántalo vos
Este arrullo no lo canto yo
No lo canto yo
Hay cántalo vos
Mi bombo ha perdido su voz
Mi maraca ha perdido su sonar
Este arrullo no lo canto yo
No lo canto yo
Hay cántalo vos
Este arrullo no lo canto yo
No lo canto yo
Hay cántalo vos

Canto 24

Yo buscaba a Carmela
Yo busque el que quiere a Carmela
Busqué como yo busqué,
¡Ay! búscala aquí, ¡ay! búscala allá (bis)
Cuando cantan las Castillo
Pega un quejido la tierra
Cuarta cuarta mm,
Pongo mi rodilla en tierra,
¡Ay! búscala aquí, ¡ay! búscala allá (bis).
La que va a cantar conmigo

Que se arrime a mi cuaderno,
Porque mi cuaderno tiene
Muchos arrullos modernos.
¡Ay! búscala aquí, ay búscala allá (bis)

Canto 25

Canto de despedida

Coro-responsorio
De Carmela me despido
Con corazón puro y verdadero
Adiós Carmela
Hasta el año venidero

Verso-arrullo:

Yo soy hija de Carmela
No quiero ser nombrada
No quiero pecar en la tierra
Para no ser condenada

Coro-responsorio
Cuando cantan las castillo
Pega un quejido la tierra
Cuarta, cuarta mm
Pongo la rodilla en tierra
Coro-responsorio
Adiós Carmela
Hasta el año venidero
Arrullo del medio cuatro colores

Este altar esta vestido
Esta vestido de papel
Cuatro colores tenía el
Cuatro colores tenía el
Coro
Qué bonito esta tu altar
Carmela quien te lo hizo
Cuatro colores tenía el

Cuatro colores tenía el
Por qué por dentro esta la gloria
Y por fuera el paraíso
Esta noche vamos a haber quien se lleva la bandera
Cuatro colores tenía el
Cuatro colores tenía el
Si serán los dueños de casa
Cuatro colores tenía el cuatro colores tenía él

Colofón

**Se termina de formatear para
edición en el mes de setiembre
2019 en Cali - Colombia y en
instalaciones de la Libre Seccional
Cali.**

**Santiago de Cali, Valle del Cauca,
Colombia.**