

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

**Propuesta de análisis literario sobre cuentos de tradición oral del Pacífico colombiano
encaminada al aula de clase en bachillerato**

Elaborado por

JENNIFER RIVERA POSADA

0834958

Presentado al profesor OMAR FELIPE BECERRA

ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS

LICENCIATURA EN LITERATURA

UNIVERSIDAD DEL VALLE

Santiago de Cali, 2015

Índice

1.	Introducción.....	3
	Planteamiento del problema.....	5
	Objetivos.....	5
	Antecedentes.....	6
2.	Marco histórico.....	8
3.	Marco teórico.....	13
	Tradición oral.....	13
	Identidad.....	17
	Corrientes literarias.....	20
4.	Capítulo I: tradiciones orales y música en el Pacífico colombiano.....	22
	1.1.Origen y clasificación de las tradiciones orales.....	22
	1.2. Componente social de las tradiciones.....	26
	1.3.Música en el litoral.....	29
	1.4.Puntos de encuentro entre la música, las tradiciones orales y la literatura.....	33
5.	Capítulo II: Análisis de los cuentos.....	39
	2.1. Los tres hermanitos.....	43
	2.2. El naipero.....	55
	2.3. Juan bandolero.....	63
6.	Capítulo III: Secuencia didáctica.....	77
7.	Conclusión.....	105
8.	Anexos.....	105
9.	Referencias bibliográficas.....	121

10. Webgrafia.....	123
11. Bibliografia.....	126

Introducción

El presente trabajo es una propuesta de análisis literario sobre tres cuentos orales del Pacífico colombiano (*Los tres hermanitos*, *El naipero* y *Juan Bandolero*) recopilados en el libro *Cuentos para dormir a Isabella*, donde se tuvo en cuenta el aspecto sintáctico (expresiones coloquiales), semántico (plano de la narración, historia y relato, fórmulas de apertura y cierre) y pragmático (intencionalidad pedagógica, incluida en el plano de la historia) de cada uno. El análisis constituye la parte central de la monografía y para complementarlo se realizó una secuencia didáctica que incluye la música y las Tics como recursos que facilitaron la socialización pedagógica de los componentes de los relatos y los conceptos que rodean la investigación (tradición oral, identidad, cultura, esclavitud, sincretismo).

El estudio de la literatura cuenta con un canon que si bien ayuda a orientar las investigaciones también excluye muchas tradiciones literarias, también entendidas como tradiciones orales. En el pregrado de la Licenciatura en Literatura de la Universidad del Valle existe un canon dentro del cual se encuentran dos asignaturas fundamentales: Literatura colombiana y Literatura latinoamericana, cada una cuenta con cinco cursos, es decir, cinco semestres donde nunca se aborda¹ el tema de las manifestaciones literarias, orales o escritas, del litoral Pacífico. Pero no todas las producciones textuales de esta región son orales, también tenemos escritores de narrativa y poesía que han destacado como Helcías Martán Góngora, Hernando Revelo Hurtado, Alfredo Vanín y Mary Grueso, entre otros, que tampoco son estudiados en la Escuela de literatura de la Universidad del Valle, aun cuando contamos con el privilegio de que los tres últimos autores mencionados se encuentran vivos.

¹ Por lo menos hasta el año 2013 que vi clases en la Escuela de Literatura.

En la escuela secundaria la invisibilización de las tradiciones orales del Pacífico colombiano no es distinta, durante dos años de labor docente solo he encontrado tres textos en los libros escolares que hablan de diversidad cultural pero ninguno específicamente de la literatura o tradiciones en la región Pacífica.

Al ser excluidas del canon, las manifestaciones literarias orales del Pacífico colombiano luchan por la legitimación, ya que como son fenómenos vivenciales y activos que se conservan solo en la memoria corren el riesgo de no trascender ni perdurar. En cambio los relatos escritos gozan de más prestigio que los orales por ser estáticos (una sola versión y con un solo autor).

A diferencia de la escritura la oralidad solo existe en su estado activo. La obra literaria existe potencialmente en el libro, el manuscrito impreso. La obra oral existe virtualmente. Su potencialidad está en la dinámica sociocultural del lenguaje y el pensamiento comunitario (Pedrosa y Vanín, 1994: p.90).

Sin embargo, la comprensión de las tradiciones orales no se puede reducir a su naturaleza opuesta con la escritura, pues muchos de los textos de la literatura letrada han sido juglares antes de tener un soporte escrito, tal es el caso de las fábulas de Esopo, las obras de Homero, los cuentos de los hermanos Grimm, de Perrault, las historias de la India o las Mil y una noches y los relatos de la Biblia.

No todo en la tradición oral ha tenido que ser siempre oral. A menudo un cuento puede convertirse en una obra literaria y extenderse en su forma escrita por países y continentes y después retornar a la oralidad, habiéndose olvidado ya de su etapa escrita. En otras ocasiones un texto literario puede introducirse en la oralidad y mantenerse así, desprendido de su origen escrito (Montemayor, 1998, p. 16).

No cabe duda de que la tradición oral puede alternar sus relatos entre el soporte grafo y el verbal, por lo tanto pueden haber otras versiones de los cuentos consignados en el libro *Cuentos para dormir a Isabella*.

Así que, la ausencia de cursos o propuestas que aborden las literaturas no canónicas de nuestra región es el motivo principal para proponer un análisis literario encaminado al trabajo en el aula de la educación secundaria, ya que una de las funciones de la enseñanza es realizar un diálogo interdisciplinario a través de puentes con el entorno social para: desarrollar actitudes de interés y conocimiento por otras manifestaciones culturales o artísticas, además de ampliar la comprensión y la tolerancia a las diferentes realidades que nos permean y enriquecen.

Planteamiento del problema

Por consiguiente, a la luz de las carencias de los planes de estudio de la literatura, se plantea así el problema motivo de esta investigación:

¿Pueden incluirse relatos de tradición oral del Pacífico colombiano en el aula de clase de manera didáctica a partir de un análisis literario?

Objetivos

De este problema fundamental, surgen tres objetivos generales que configuran el análisis y la propuesta pedagógica:

- Visibilizar las tradiciones orales del Pacífico sur colombiano ante la educación secundaria y universitaria.
- Construir un recurso de análisis que pueda servir de modelo para futuros análisis.

- Motivar a los docentes a incluir en sus clases relatos de la oralidad de manera didáctica.

Los objetivos específicos que organicen esta investigación son:

- Proponer un modelo de análisis literario práctico que incentive futuras investigaciones en la educación superior en el campo de las tradiciones orales, en especial las tradiciones de la región del Pacífico colombiano, para incluirlos en las licenciaturas sobre literatura o lengua castellana.
- Contribuir a que la enseñanza de la literatura en Colombia durante octavo grado de bachillerato sea más inclusiva con los relatos que no cuentan con el mismo prestigio de la escrita: en este caso la del Pacífico sur.
- Generar propuestas de clases de literatura entretenidas, interesantes y enriquecedoras, que estén a la vanguardia de los recursos que dominan los estudiantes, al mismo tiempo que generan identidad.

Antecedentes

Los siguientes trabajos sirvieron de guía para elaborar la presente monografía.

1. *Muestras representativas de la literatura oral del pacífico colombiano*. Tesis de pregrado de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle hecha por Carmen Helena Moncada y Omar Felipe Becerra en el año 2001, es un trabajo de recopilación de relatos de tradición oral del Pacífico colombiano. Esta investigación sirvió para entender que la tradición oral de dicha región también tiene géneros que clasifican sus historias, dentro de los cuales se encuentra poético, narrativo y musical.

2. *“Changó el gran putas”, una metáfora de la historia afroamericana.* Tesis de pregrado de la facultad de Español y literatura de la universidad Tecnológica de Pereira elaborada por Natalia García Ortiz y Carolina Saldarriaga Cortés en el año 2012, es un trabajo dividido en dos partes: la primera es el análisis de la obra maestra del escritor colombiano Manuel Zapata Olivella y la segunda es una propuesta de talleres para abordar la obra dentro de los cuales se incluye la canción *Rebelión*. Fue un referente para incluir esta canción en mi propuesta pedagógica, al principio consideraba solo canciones tradicionales pero esta propuesta me pareció más llamativa por la difusión que ha tenido dicha canción, es decir, porque podría ser más cercana a los referentes de los estudiantes y por su contenido histórico.
3. *Literatura y música. Un modelo didáctico de interpretación intertextual en educación secundaria.* Tesis doctoral de la universidad de Murcia elaborada por María Dolores Escobar Martínez en el año 2010, es el desarrollo de un modelo didáctico para una enseñanza motivadora y eficaz de la literatura a través de la relación entre literatura y música. Este trabajo fue clave para entender que la música incide en la literatura de manera intertextual y para terminar de convencerme de que la enseñanza de la literatura debe ser didáctica para lograr transformaciones en los estudiantes.

Marco Histórico

El fenómeno de la oralidad en el litoral Pacífico tiene dos razones históricas. La primera es la mezcla de tres culturas durante el proceso de colonización en América: europea con sus composiciones métricas y narraciones fantasiosas de princesas, castillos y brujas; indígena con sus saberes preexistentes del territorio; y africana con sus rituales e instrumentos musicales. La segunda razón de la oralidad es el analfabetismo en esta región.

La región del Pacífico colombiano se vio afectada desde el siglo XVI hasta el siglo XIX por los españoles, que extraían el oro de los ríos y llevaban los esclavizados a los reales de minas del Pacífico, “en esta zona de ríos y de manglares habitan descendientes de los esclavos africanos llevados ahí por el tráfico desde el siglo XVI” (Lozonczy, 2006, p 26). A esta rutina le siguió “la conquista minera del Pacífico”, que después de haber descubierto los depósitos de oro en los ríos se sumó el asentamiento de personas. Según el geógrafo norteamericano Robert West (1957) a lo largo del territorio colombiano hubo tres grandes zonas mineras donde se concentró un gran número de la población negra esclava: las cuencas del río Atrato y San Juan en el Chocó, los ríos Telembí y Manguí en el Distrito de Barbacoas, y la planicie aluvial entre Buenaventura y la bahía de Guapi (p.155).

Sin embargo no era únicamente zona minera, había una producción especializada de alimentos que gestó la hacienda agropecuaria, una de las bases del sistema esclavista. Era la fiel representación de la sobreexplotación de los esclavizados y a su vez un instrumento de dominación. También fueron espacios de construcción de comunidades y poblados que gradualmente se fueron apropiando de los territorios gracias a la formación de familias; estas ocasionaron la formación del campesinado de las comunidades negras al sur del Valle del Río

Cauca. “Durante las últimas décadas del siglo XVII y en el XIX la población realizó una amplia movilidad por dentro y por fuera de las haciendas, de tal manera que pudieron “transformar” los espacios de producción económica agropecuaria y minera” (Burgos, 2012, p.150).

La gente negra se apropió de los territorios ribereños y estableció con los ríos y la selva, con los manglares, los frentes de playa y el mar, así como con los distintos productos de la naturaleza, unas relaciones más o menos armónicas de vida social, de control productivo y de identidad simbólica (Burgos, 2012, p. 246).

Otra de las labores de algunos esclavizados era transportar mercancía o personas a través de los ríos, primeras vías de acceso al interior del territorio colombiano, a este oficio se le denominó boga. Y con el oficio de remar, los versos llegan al boga que navega por los ríos, en medio de la selva su único apoyo rítmico es el sonido que produce el remo o canaleta cuando golpea el agua, como si la naturaleza misma se encargara de bridle una respuesta sonora a la inspiración que nace de temas cotidianos como el amor, la vida, la soledad, el paisaje, etc.

Por las condiciones del entorno, la salud, costumbres y modos de vida de los africanos se veían afectados. Es aquí donde la influencia de los indígenas juega un papel importante en la vida de los afros, son ellos los maestros (en unión con la naturaleza) quienes transmitieron los conocimientos selváticos que posibilitaron la fusión de costumbres y culturas, creando lazos de solidaridad e intercambio de saberes.

Indígenas libres y cimarrones intercambiaron en la vida cotidiana semillas e innumerables conocimientos sobre la agricultura, la recolección, la caza, la pesca, la navegación, la cacería y los rituales de curación. Losonczy (2006) explica la relación recíproca y beneficiosa de ambos

grupos a través de los rituales de curación que “constituyen el vínculo más fuerte establecido entre los dos pueblos, que buscan sacar ventaja de las respectivas competencias médicas” (p. 27).

De los indígenas aprendieron los afrodescendientes el sistema de recolección y cultivo en los bosques húmedos del neotrópico, que es muy exigente en el conocimiento sobre los suelos: el cultivo del maíz, la piña y algunos frutales. También fabricaban las canoas para navegar por los ríos y enseñaron las propiedades de muchas plantas curativas y el uso del bejuco pildé. Por su parte, los indígenas aprendieron de los afrodescendientes el cultivo del plátano, la caña de azúcar, sus prácticas de cacería del saíno y los visitaban en los días festivos en los que, una vez juntos, se abandonaban a bebezones y rochelas: una forma conjunta de resistencia contra la dominación colonial de los amos, las autoridades civiles y eclesiásticas. Estos nexos de solidaridad y convivencia les permitieron a unos y a otros mantener sus rasgos culturales (Burgos, 2012, p. 191 y 281). No obstante, a pesar de haber intercambiado saberes, la tradición oral indígena se distingue de la africana en las temáticas abordadas, mientras en los relatos de los primeros predominan las explicaciones sobre el origen del mundo, los humanos y las cosas, en los relatos de los segundos se privilegia la relación del ser humano con el mundo terrenal.

Los indígenas en sus relatos hacen relación al origen del mundo y del grupo humano; los relatos africanos se refieren a los avatares de la vida, a la relación del hombre con la naturaleza y a fuerzas sobrenaturales (Motta, 1997: p. 34).

La mezcla de la cultura europea con la africana se manifiesta en los cuentos de tradición oral que recogen no solo saberes africanos sino las anécdotas medievales de hadas, príncipes y princesas, de castillos, corceles y doncellas nacidas del fondo del mar. Además los elementos hispanos han aportado la forma de los romances, las coplas y las décimas.

La gran mayoría de las fábulas de fuentes afroides, arraigadas a las orillas de los ríos y del litoral, son metáforas de amor o de tesoros náuticos que vislumbraron sentimientos, esperanzas de luchas y triunfos [...] La cuentería recoge en su atarraya oral no solo saberes africanos sino europeos [...] narraciones que las nanas aprendían a hurtadillas [...] A los ibéricos también les debemos ese cardumen de fábulas que hoy permite a los chicos afrodescendientes fantasear (Revelo, 2010, p.78 y 79).

Una vez adaptada la cultura africana empiezan a aparecer las historias orales de los abuelos afrodescendientes. Estos comparten el profundo amor por la palabra, así como lo hace el cuentero, el decimero, los rezanderos y las cantadoras que rememoran al griot africano, relator de cosmovisiones, de historias y genealogías, de sabidurías sagradas y profanas:

En muchos lugares de Colombia, especialmente rurales, estos personajes mantienen halos similares a los de otros en culturas afroamericanas en donde la palabra es además escalera para trepar al mundo de las divinidades, como lo hacen los macumberos del Brasil o los santeros de Cuba (Nina S. de Friedemann, citada por Maya, 2003, p.54).

Según el escritor Baudilio Revelo Hurtado las tradiciones del litoral Pacífico se construyen en una cultura ágrafa a través de las abuelas, quienes tejen la memoria colectiva con enseñanzas que al mismo tiempo espantan los fantasmas nocturnos que deambulan por agua y selva:

Las mujeres afropacíficas se convirtieron así en los griots que conservan en sus recuerdos milenarios la fuerza interna de sus aldeas y la huella mágico-religiosa; ellas cuidan la memoria de la africanidad. En ese mundo de la oralidad son las tejedoras mágicas de la palabra. Son las maestras que con sus voces les enseñan a los infantes nautas las reglas de convivencia, el origen del mundo, los abrazos de la felicidad que les inunda el corazón de peces de mil colores y

también los alabaos de tristeza que humedecen por siempre y para siempre la existencia (Revelo, 2010, p.78).

La segunda razón de la oralidad en el Pacífico colombiano es la carencia de una cultura letrada. Esta región tiene las tasas más bajas de inasistencia y acceso a la educación superior, pues de cada 100 jóvenes afrocolombianos que terminan la secundaria sólo dos ingresan a la educación superior. Siendo la región que exhibe un porcentaje más elevado de analfabetismo: 10,9% frente a 6,9% en el resto del país (Reales 2004). El analfabetismo obliga a conservar los saberes de las comunidades de manera oral, pues de no memorizarse y compartirse las narraciones o las canciones se olvidarían.

Marco Teórico

La presente monografía está estructurada bajo dos corrientes: la primera es histórica-antropológica y la segunda literaria. Fue necesario contar con teorías de otros campos del conocimiento puesto que al hablar de tradiciones orales tenemos que saber de historia, culturas e identidad; por otra parte, la propuesta de un modelo de análisis literario requirió, desde nuestro punto de vista, de la aplicación de teorías literarias que se ajustaran y ordenaran los elementos de los cuentos junto con ideas que surgieron a partir de la investigación histórica-antropológica.

Hay una tercera corriente que no se trabajó desde la parte teórica sino empírica y tiene que ver con el aspecto pedagógico, es decir, un modelo de enseñanza de la literatura como tal no está incluido, sino que se dejó en manos de la experiencia porque esa parte final de la monografía es un apéndice del análisis, un complemento pragmático al aspecto sintáctico y semántico del capítulo II.

Tradición oral

La tradición oral es la transmisión verbal de testimonios del pasado sobre el sentido común (explicaciones de cómo funciona el entorno) y la sabiduría práctica (recursos para la adaptación y sobrevivencia) de los pueblos. Cumple la función de instruir, divertir y afianzar normas de comportamiento a través de relatos sobre actos cotidianos de cada momento de la vida y de la muerte, manifestaciones culturales, reflexiones acumuladas a través del tiempo, traumas, desarraigos y angustias de las comunidades (Pedrosa y Vanín, 1994: p.70 y 74).

Sin embargo, por el hecho de que la tradición oral transfiera conocimientos del pasado no está compuesta de relatos completamente reales, verídicos y comprobables, ya que su creatividad

compleja mezcla hechos reales con elementos fantasiosos con el fin de fortalecer las normas para el orden de una comunidad: como es el caso de los cuentos, mitos, fábulas y leyendas, que establecen estructuras de mundos imaginarios con carácter literario. Son historias organizadas para formar un todo interrelacionado, con una correspondencia entre lo que se cuenta y la forma en que se cuenta (ritmo), tiene un narrador que utiliza distintas formas de elocución, esto es, la descripción, la exposición o la argumentación, además de contar desde un punto de vista concreto el desarrollo de los personajes, su ubicación en el tiempo y en el espacio.

Los testimonios orales deben pasar de generación en generación para mantener vivos los conocimientos que les son útiles a las comunidades, ya que la tradición oral está inscrita en un material fluido y efímero llamado memoria, la repetición de estos saberes es la garantía de que no se olviden. Una característica de la memoria es que la información que guarda cambia, se transforma, por ende así mismo cambian los significados que la comunidad da a la vida:

La oralidad actualiza aquellos sentidos todavía necesarios para una determinada comunidad, pero olvida aquellos que ya no cumplen ninguna función [...]cada cantor o narrador oral en particular tienden a actualizar el pasado, conservando viva por repetición sólo aquella parte que mantiene su relevancia o validez, de acuerdo con las circunstancias presentes y dejando de lado todo lo que desde esa perspectiva aparezca como incoherencia, contradicción o simplemente contenido inútil (Quintanilla, 2003: p.32).

Las emisiones reiteradas y renovadas de los saberes son las únicas formas posibles de perpetuar los saberes en la esfera de la oralidad. Y los saberes se renuevan o actualizan no solo por el efecto de la memoria, también con la intervención del público y el cambio de intérpretes. Si bien la tradición oral tiene un primer autor, luego circula de boca en boca hasta perder sus orígenes. El cambio de intérpretes significa que estos aumentan: pasan de oyentes a locutores y la tradición

se convierte en patrimonio colectivo porque no tiene un autor definido, no le pertenece a alguien particular sino a toda una colectividad (Pedrosa y Vanín, 1994: p.13 y 91).

Al ser una creación grupal toda la comunidad tiene derecho tanto a participar como a modificar los relatos de acuerdo a las circunstancias, ya lo explica la antropóloga colombiana Nancy Motta de la siguiente manera:

Los relatos, leyendas y mitos son con frecuencia alterados, pues ninguna versión es obligatoria y mucho menos fija, al contrario de lo que sucede con los escritos de las culturas letradas. Reelaborar un mito según la propia interpretación y experiencia es un derecho de las culturas orales, por tanto el Afropacífico lo hace (1997: p.67).

Cada emisión es una edición de los saberes, es decir, cambian porque se actualizan de acuerdo con las circunstancias del ambiente y el contexto de la comunidad, además de la experiencia de cada intérprete. La tradición oral es una creación cambiante y adaptable por existir diferentes versiones recreadas en el momento mismo de su representación, no hay versiones originales, cada versión es tan original como sus antecesoras con las cuales conserva su relación de filiación, por lo tanto tampoco hay copias (Pedrosa y Vanín, 1994: p. 97).

Pero, pese a que la renovación es fundamental para la supervivencia de la tradición, hay que tener cuidado con la innovación excesiva, puesto que para garantizar la continuidad de la transmisión se debe evitar cambiar algunas partes esenciales para no caer en lo inverosímil, en lo falso. “Si los excesos innovadores ponen en peligro la tradición, el artista queda expuesto a perder su vínculo con el público” (Pedrosa y Vanín, 1994: p.98).

Como el soporte del discurso oral es la memoria y no la escritura, tanto el emisor como su audiencia necesitan recursos de asociación mental para facilitar el recuerdo de las tradiciones, tales como:

El desarrollo de una trama narrativa, el uso de diferentes tipos de 'fórmula', la utilización de patrones fonéticos, sintácticos, métricos, melódicos, rítmicos o míticos, la recurrencia de tópicos o lugares comunes, el soporte de movimientos corporales o el apoyo estructural de modelos binarios de analogías o contraposición” (Pacheco, 2003, p.40 citado por Quintanilla).

Pacheco se refiere a modelos binarios para hablar de comparaciones que los narradores pueden emplear. En el Pacífico colombiano algunos recursos mnemotécnicos son: el tambor, que facilita retener los ritmos o marcaciones de la melodía tonal, por eso se aprende primero la melodía y luego la narración. El otro recurso es hacer memorables los acontecimientos, por medio de su transformación en episodios de carácter mítico o legendario mediante los cuales los personajes son recreados como seres extraordinarios y sorprendentes (Pedrosa y Vanín, 1994: p.82 y 89).

Y aunque las manifestaciones de la tradición oral contengan reglas de composición específicas, algunas teorías no las consideran literatura. Moreno (2008) afirma: “no son textos de autor, su existencia como lenguaje escrito es un accidente, no es reducible a un género, su comprensión solo es posible dentro del marco de la inteligibilidad de su propia tradición y su material textual es modificable”. El profesor de la universidad del Valle es categórico al afirmar que los textos de la oralidad no son literatura porque son anónimos, es decir, los sujetos comprometidos en su actualización pueden cambiar según el momento; si se transcriben es por casualidad y no por necesidad ya que la oralidad no se puede reducir solo a aquello que la escritura alcanza a reproducir por ser un evento vivo de la palabra entre sujetos (performance), no se trata solo de la historia con sus personajes sino de los gestos y tonalidades que usa el orador para transmitir los

sentidos, a la vez que las reacciones del público le indican qué debe aclarar; en palabras de Marc Soriano citado por Montemayor “Se trata de un arte vital, de un arte que desempeña un papel real en la estructuración de la vida” (1998, p.21). No fueron hechos para catalogarse en géneros, aunque pueden diferenciarse maneras de contar como será explicado más adelante. Un texto oral es una unidad textual aislada porque se halla inserta en un tejido cultural, sin embargo, muchas obras literarias no pueden comprenderse en su totalidad si se desconoce su contexto social: un periodo de guerra o posguerra, un léxico especializado o expresiones coloquiales de una región y agüeros o creencias de los pueblos, que si no se entienden probablemente la significación global de la obra se escaparía.

En consecuencia si las tradiciones orales fueran tratadas como literatura se desnaturalizaría su sentido al mismo tiempo que estarían en un rango inferior dentro de los géneros literarios, pues la carencia de un soporte principal de permanencia como la escritura y de un autor determinado haría que no se le conceda el mismo nivel de legitimidad que a la literatura. Pero que algunas teorías no consideren a los textos orales literatura no significa que no se deba reconocer desde el colegio las diferentes formas de ser-estar en el mundo que constituyen la realidad civil y cultural de Colombia. En todo caso el objetivo de este trabajo no es apelar porque los cuentos se consideren literatura.

Identidad

No cabe duda de que la música de los africanos en Colombia influyó en la identidad de las comunidades afropacíficas.

Las características de la música creada en el fragor de la resistencia y la búsqueda de la libertad son evidentes en esta región. El predominio de la instancia rítmica sobre la melódica, la

relevancia de lo vocal sobre lo instrumental, la connotación religiosa, ceremonial y social de sus cantos, bailes y festividades, y la creación o asimilación de instrumentos musicales que son interpretados con cierto dejo de melancolía son expresión clara de africanía (Maya, 2003: p. 136).

La música y en general las tradiciones orales del Litoral Pacífico sustentan concepciones ideológicas propias de las comunidades, de saberes que han construido los antepasados para cimentar los valores y enseñanzas de las generaciones más jóvenes con el fin de conservar un legado de identidad y pertenencia.

La identidad son las formas de autorrepresentarnos, es decir, cada uno de los aspectos que definen y caracterizan nuestra personalidad: género, religión, ocupación, edad, parentesco, gustos, preferencias políticas, etc. Es lo que nos conforma como sujetos sociales, ya que los aspectos de la identidad permiten que entablemos relaciones con los demás. La tradición oral y la música facilitan el trato entre las personas, ya que la tradición oral requiere de alguien que tenga un conocimiento y de otras que lo escuchen y lo compartan; la música del Pacífico además de componerse entre varias personas también suscita al baile, y el baile es un lenguaje compartido que comunica a una pareja, o a un grupo de bailarines entre sí, con un público. Asimismo, tanto los relatos de tradición oral como las letras de las canciones seleccionadas hablan de unas maneras peculiares de vivir en comunidad, de personajes que representan a un grupo de habitantes, de lugares importantes para la supervivencia, de enseñanzas que deben conservarse a través de la actualización de los aprendizajes. Ambas manifestaciones dan cuenta de unas personalidades que buscan entender y visibilizar su lugar en el mundo, que sienten la necesidad de pertenecer a un territorio y a una comunidad. Y esa necesidad de pertenecer es una manera de apropiarse, es decir de identificarse.

Cabe decir que la identidad cultural es situacional, pues nos conformamos por múltiples identidades: aspectos inherentes como la edad y el género, y las “máscaras” que usamos dependiendo del contexto: “Muchos de los estatutos sociales que ocupamos, las “máscaras” que usamos, dependen de la situación [...] Cierta identidad se afirma o percibe en determinados escenarios” (Kottak, 2002: pág.140). En este caso estamos hablando de escenarios colectivos, puesto que en este tipo de producciones participan en conjunto los artistas y el público.

El sociólogo polaco Zygmunt Bauman nos ayuda a entender la identidad como un instrumento para entablar relaciones con los demás de la siguiente manera:

Pensamos en la identidad cuando no estamos seguros del lugar al que pertenecemos; es decir, cuando no estamos seguros de cómo situarnos en la evidente variedad de estilos y pautas de comportamiento y hacer que la gente que nos rodea acepte esa situación como correcta y apropiada, a fin de que ambas partes sepan cómo actuar en presencia de la otra. “Identidad” es un nombre dado a la búsqueda de salida de esa incertidumbre (Bauman, 2003: pág.41).

Significa que busquemos identificarnos con algo para tener unas bases que nos permitan relacionarnos o compartir con los demás. Dependiendo de los sistemas culturales y económicos en los que nos desarrollemos obtendremos determinados elementos para identificarnos. Pero esto no significa que el entorno determine una sola forma de identidad, ya que podemos identificarnos con varios aspectos al mismo tiempo, sin que ello implique un trastorno de personalidad múltiple; la identidad no es algo estático, es un estado que se estructura con distintos elementos y se transforma al pasar los años, no se es la misma persona a los cinco años, a los veinte o a los cincuenta. Por consiguiente la identidad es histórica, cambiante y dinámica.

Lo que genera la identidad no es la acumulación de sucesos sino el permanente estado de cambio, de transformación, de no guardar nada para siempre, que admite los sucesos de hoy con la única condición de borrar los de ayer; todo lo considerado digno de grabarse lo es “hasta nuevo aviso”, es decir, la identidad siempre se está construyendo.

El status ontológico que le atribuye Bauman a la identidad, parte de esta concepción de la misma como un proyecto en constante edificación:

La identidad tiene el status ontológico de un proyecto o un postulado; no hay ni puede haber otra identidad que la postulada. La identidad es una proyección crítica de lo que se demanda o se busca con respecto a lo que es; o, aún más exactamente, una afirmación indirecta de la inadecuación o el carácter inconcluso de lo que es (Bauman, 2003: pág.42).

En resumen debemos entender la identidad, desde la posmodernidad, como un factor que no es estático sino que se transforma ya que es situacional, sirve para entablar relaciones interpersonales, y además tiene un status ontológico de postulado por su naturaleza inconclusa, en permanente construcción. Por lo tanto, si lo que se pretende es establecer un puente entre la literatura oral del Pacífico y su música, se debe concebir la identidad como una huella en la música que siempre se está construyendo, es decir, que la tradición oral puede transformarse para conservar los legados en posteriores generaciones. Encontraremos identidades en permanente cambio en las que varían también las concepciones de mundo. Concepciones de mundo que se pueden ver reflejadas en las letras de los relatos y en las canciones elegidas.

Corrientes literarias

Para ordenar los elementos de los cuentos se emplearon las categorías de Gerard Genette: plano de la narración que incluye al narrador y al narratario, plano de la historia que concierne a lo que

se cuenta y al orden en que se cuenta, y el plano del relato que se encarga de cómo se cuenta. En el plano de la historia se incluyeron algunos pasos de *La morfología del cuento* de Vladimir Propp.

Aunque los cuentos escogidos no son propiamente maravillosos, porque no cumplen con todas las características del esquema que plantea Propp, en ellos predomina lo irreal: diablos, gigantes, viajes a mansiones en el fondo del mar, etc. Otra característica que comparten estos cuentos y los Cuentos maravillosos es que los personajes son planos, es decir, arquetipos que encarnan vicios o virtudes, por lo tanto son completamente buenos o malos, tontos o inteligentes, guapos o feos, pobres o ricos, etc. Díez Rodríguez (1985), citado por Morote, da su opinión en este sentido: “Los personajes del cuento no son caracteres, sino tipos esquemáticos, totalmente buenos o totalmente malos, no tienen vida interior y actúan mecánicamente en virtud de la causalidad mágica” (p.16). Dicha causalidad obedece a la intención pedagógica, a la necesidad de dejar una enseñanza o moraleja al final del relato, pues solo teniendo una personalidad ideal, digna de imitarse, pueden transmitirse los valores requeridos para la convivencia en comunidad y con el entorno.

Se eligió entonces que las teorías se ajustaran y no viceversa, para no forzar los textos a sobreinterpretaciones que pudieran concluir en desvalorizaciones de los relatos por no encajar en lo que dice exactamente la teoría.

Capítulo I: Tradiciones Orales y Música en el Pacífico Colombiano

1.1.Origen y clasificación de las tradiciones orales

La historia de la tradición oral en el Pacífico colombiano empieza con la figura del griot africano, personaje o juglar encargado de almacenar en su memoria el pasado y transmitirlo a las generaciones futuras a través de mitos, cuentos, relatos de batallas históricas y linajes, música, canciones ceremoniales y en general todas las tradiciones o explicaciones del mundo que construyen las comunidades primigenias.

Sus griots sabían de memoria la historia del pueblo y entrenaban a un descendiente para que perpetuara su tarea. Su tradición guerrera permitió, a su vez, la identificación con leyendas de caballería escuchadas de los españoles y en el presente siglo leída en folletines que hacían circular los buhoneros. Algunos pueblos africanos dejaron fabulosas narraciones heroicas (Vanín citado por la universidad del Pacífico p.59. 2001).

La literatura oral del Pacífico colombiano se inició con los griots pero en la actualidad ya no existen juglares como tal, hay hombres y mujeres que desde su labor diaria cultivan el arte de la palabra para entretener y principalmente dejar una enseñanza, dado que no se vive de los relatos o de la música, aunque hay algunas excepciones de compositores que han recibido reconocimientos, estos son una manera de construir una identidad como la figura del palabrero.

Las manifestaciones orales tomaron dos caminos válidos para traspasar las fronteras del olvido: contarla y cantarla. En la modalidad contada están las narraciones como las fábulas, cuentos y mitos. Tanto en las fabulas como en los cuentos y mitos nunca hay una moral dual, se tiene un comportamiento malo o bueno, de allí la relación bien y mal que parte de una concepción hispánica católica porque esta religión no acepta términos medios, las acciones se juzgan desde

lo moral. Los héroes o heroínas son personas virtuosas y se enfrentan al mal, por lo tanto el mal al final siempre pierde, la virtud se impone a lo abominable:

El más humilde puede vencer en la vida y muchas veces ayudar a aquel que lo vilipendió en público, por lo que el comportamiento del hombre pobre y honesto sirve de brújula para exaltar los valores. Y en estas narraciones triunfan los valores (Revelo, 2010: p. 80).

Estos cuentos son atemporales, lo que significa que tiene un final eterno e inmodificable, «Yo los dejé así desde que me vine de Guapi», confiesa el cuentero. Los relatos siempre intentan dejar una moraleja y entre los temas que podemos encontrar están principalmente las cuestiones sociales en el ámbito de lo económico, laboral y moral (valores y antivalores), la relación del hombre con la naturaleza, el engaño vinculado al castigo, la oposición de la astucia a la fuerza, la inteligencia en contraste con la picardía, aspecto religioso, el carácter violento de los personajes y los modos de vida.

Otra característica fundamental de las narraciones del Pacífico colombiano es que recogen no solo saberes africanos sino europeos de la época medieval, pues algunas historias afrocolombianas incorporan hadas, reyes, príncipes, princesas, castillos, corceles, hechiceras, doncellas y gigantes que se relacionan en contextos selváticos y marítimos, son historias que atrapan la atención del niño y al mismo tiempo lo instruyen. El negro fijó las estructuras literarias españolas y se apropió de ellas “hasta convertirlas en parte insustituible de su expresión y de su vida. La tradición oral existe en cuanto hay bases, reglas de juego, formulas y estructuras político-narrativas populares, un acervo del pasado que nutre el presente” (Vanín citado por Suárez 2010).

Dentro de esta modalidad contada cabe mencionar el Cacho o chiste, es una anécdota o ficción breve y jocosa que al igual que los anteriores géneros pretende dejar alguna enseñanza a la vez que recrea. Sus bases humorísticas consisten en “formulas orales aceptadas –aunque a veces desconocidas- para el oyente. A menudo el cacho se utiliza como vía de comparación con situaciones cotidianas” (Pedrosa y Vanín, 1994: p. 35).

Existen tradiciones orales que tienen un carácter lúdico-poético y funcionan como recurso dentro de los cuentos, ya sea introduciéndolos o como pasaje dentro del mismo, es el caso de las retahílas o ensaladillas y los estribillos respectivamente. La retahíla es una complicada serie de versos que parece relacionar asuntos desconectados con un juego de palabras (cosas, nombres, objetos) parecidas a la figura literaria llamada concatenación, estos versos favorecen la memoria, ayudan a la fluidez verbal e incluso, mejoran la memoria y la atención, con frecuencia son usadas en la tradición literaria, las canciones infantiles y las populares. El estribillo es una forma poética compuesta en versos de diferente estructura, según sea la necesidad rítmica pueden repetirse a lo largo de una narración.

La modalidad cantada toma recursos de la poesía como el verso y el ritmo para crear los géneros de: desate, proverbio o refrán, la ronda y el canto de boga. El primero plantea un enigma, casi siempre en forma versificada que sirve para integrar conocimientos entre la comunidad. El proverbio o refrán normalmente se construye en forma de prosa rítmica o verso pareado, contiene elementos normativos, de conducta y de sabiduría popular. La ronda se compone de cantos o estribillos usados en los juegos de niños, y a veces en los Chigualos. Los cantos de bogas son cancioncillas que entonan sobre todo las mujeres para acompañar el ronquido del canalete al bogar en las soledades de los ríos, algunos son puramente juego de sonidos con la voz, otros cantan las bofetadas del amor y la suerte.

Los elementos hispanos aportaron las formas poéticas de décima, romance y copla. La décima al entrar a la costa adoptó la forma de glosada aunque también puede ser libre; el romance tiene una o varias estrofas donde sus versos riman en forma salteada (los pares) y con rima asonante [...] En el Pacífico perviven algunos romances españoles de tema religioso o de origen caballeresco; la copla, también llamada verso en el Pacífico colombiano, consta de una o varias cuartetas, se rima entre el segundo y el cuarto verso, además pueden incluirse coplas en algunas danzas como la Moña.

Del ámbito hispano se hallan las supervivencias clásicas del canto gregoriano traído por las misiones religiosas del siglo XVI y presentes aún hoy en los alabaos o cantos de alabanza a Cristo y a los santos, las salves dedicadas a la Virgen María, los arrullos heredados de los cantos de cuna o nana, las loas y trisagios y especialmente los villancicos o cantos navideños. Abundan los romances y pregones por tratarse de santos “a capella”, es decir, sin acompañamiento musical de instrumentos, como ocurre en la música gregoriana (Abadía, 1993: 591).

Gracias al proceso de sincretización religiosa entre el culto católico y las formas africanas que han sobrevivido en el transcurso de la historia, la tradición oral cuenta con variaciones musicales o cantadas. Entre las transmisiones cantadas encontramos el Chigualo o Gualí que es un canto mortuario hecho a manera de romance para despedir a un niño; el Alabao es un canto a capela que se realiza durante la última novena del velorio de un adulto sin acompañamiento de instrumentos; el Arrullo es un canto acompañado de danza, Bunde o Juga, que se realiza después del 24 de diciembre para adorar al niño Jesús; la Loa es una alabanza a lo divino que se intercala con los cantos.

La escritora y profesora guapireña Mary Grueso Romero describe ambas modalidades de la tradición oral de una forma sencilla y precisa en su poema 79 del poemario *El mar y tú*, citado

por María Mercedes Jaramillo en su ponencia del XIV Congreso de la Asociación de Colombianistas, en Estados Unidos:

Cuando un negro se muere
le tenemos que cantar
y si se muere un niño
lo vamos a chigualiar,
porque cantando contamos
lo que se lleva en el corazón:
un lamento de tristezas
o un jolgorio de pasión.
Y los tambores suenan tristes
cuando un negro se murió
y lo velamos cantando
y así contamos el dolor (Jaramillo, 2005: p.8).

El verso quinto corrobora la idea de que cantar y contar son actividades que se complementan en la oralidad del Pacífico colombiano, con la única distinción de la ocasión que se elige para ambas expresiones.

1.2. Componente social de las tradiciones

Tanto la modalidad contada como la cantada de la tradición oral afropacífica colombiana son reconstrucciones de la vida cotidiana de las comunidades, los identifican, cumplen la función de acercamiento entre los integrantes, de mantener viva la memoria colectiva y de práctica social que funda bases para la convivencia. En el municipio de Guapi los adultos enseñan a los más jóvenes a construir marimbas de chonta, a detectar y escuchar la madera hasta encontrar en cada

tecla un sonido diferente, con estas marimbas se interpretan currulaos: canciones que cuentan, por ejemplo, en qué momento del día o del año se debe pescar. Pero este instrumento solo cobra vida cuando los integrantes de una familia o un grupo de amigos se reúnen a interpretarla y a recordar versos que escucharon de sus padres, creando otros que den cuenta de los saberes e inquietudes actuales de su comunidad, dándole un carácter evocativo a la palabra como explica Morote:

Los términos cantar y contar están inseparablemente unidos [...] ambos conforman el placer de la escucha que conduce al individuo hacia la comunicación, la convivencia, la construcción verbal del mundo, la formación de su autonomía individual y humana y el amor a la palabra repleta de ideas y sentimientos, de realidades y maravillas, de inquietudes, de dudas, de certezas, de experiencias, de aventuras... en suma, repleta de cultura. La palabra, cuyo carácter evocativo establece vínculos de unión y abre las puertas a la memoria (Morote, 2008: S.P.).

La música ha otorgado a los textos de tradición oral un carácter social con funciones dentro de la colectividad. Existen canciones para diferentes oficios: bogar (navegar en los ríos transportando mercancía y personas), pescar, recoger oro, carbón, planito o cualquier otro mineral, pianguar, cortar madera, elaborar instrumentos y artesanías, asistir a celebraciones religiosas o fiestas populares.

Las tradiciones orales del Pacífico colombiano desempeñan una función social en cuanto no son versos aislados recordados por un individuo, sino formas y contextos culturales nuevos que adquieren un profundo sentido étnico para el grupo humano del Pacífico, son narraciones y cantos que hacen parte de las prácticas religiosas, las celebraciones festivas y rituales, de los momentos de laboreo y de conquista. Siempre encaminando un mensaje de enseñanza útil dentro de la comunidad (Pedrosa y Vanín, 1994: p. 22).

La oralidad de la cultura afrocolombiana del Pacífico tiene dos funciones: entretener y enseñar. Entretiene por el hecho de reunir a las personas de la comunidad con la disposición de compartir con los demás un momento de diversión, momento que hace más llevaderas las dificultades de las labores diarias. Al mismo tiempo que afianza estructuras axiológicas debido a que preserva saberes de la memoria colectiva, enseña legados de los antepasados identificados en valores, pensamientos y formas de actuar, en otras palabras, tiene un carácter pedagógico porque transmite formas y reglas de funcionamiento de las comunidades.

En las historias contadas –y cantadas- las gentes del Pacífico expresan sus sentimientos, transmiten las estructuras del parentesco, sus controles sociales, las condiciones materiales de la vida, las formas de trabajo y producción, las jerarquías y mecanismos de poder y exhiben su habilidad en el grupo social al guardar en la memoria los contenidos simbólicos de cada transmisión, y así reafirmar su identidad étnica y cultural [...] La cultura del Pacífico no es solamente una población, un espacio físico, una cultura material, una acción ritual y un género verbal, sino que es un proceso comunicativo que crea o recrea una realidad social, con significados en cada una de las acciones de su acontecer cotidiano, de su propia historia contada y cantada por el pensamiento hecho palabra (Motta, 1997: p. 14).

Es imposible separar las tradiciones literarias y la música de la vida cotidiana de las personas del Pacífico colombiano, están presentes en la expresividad de la cultura del Litoral, dando lugar a manifestaciones artísticas muy ricas por su diversidad y por su intención formativa. Son manifestaciones creadas dentro de la comunidad para que sus integrantes no olviden las formas de autorrepresentarse: cada uno de los aspectos que los definen, caracterizan y les ayudan a convivir en armonía entre ellos y con el entorno.

1.3. Música en el litoral

La música tradicional del litoral Pacífico es tan variada como sus maneras de contar historias, se compone de cuatro conjuntos: de chirimía, de arrullo, vocales y marimba, éstos hacen parte de un mismo complejo musical-regional en el que cada uno de los formatos hace presencia según el tipo de ritualidad o celebración de las comunidades. El cauce medio y la desembocadura del río San Juan es el límite entre los departamentos de Chocó y Valle del Cauca, esta división separa musicalmente la región en zona norte y sur. El Chocó o zona norte se caracteriza por el género de la chirimía, el Valle del Cauca, Cauca y Nariño o zona sur se distingue por el uso de la marimba.

1. Conjunto de chirimía: el formato de chirimía (bandas de flautas) tiene como referente las bandas marciales que datan de la época de la colonia y que posteriormente se adaptaron a los comportamientos de las músicas tradicionales de la región. Es estrecha la relación de este formato con las bandas de flautas nordestinas brasileñas (bandas de pífanos), las del Cauca Andino y las bandas de flautas (chirimías) presentes a lo largo de la costa pacífica colombiana hasta Bahía Solano y las cuencas hidrográficas del Pacífico norte, especialmente en zonas rurales ribereñas de los afluentes del río Atrato. El formato instrumental combina la sonoridad de las flautas (una de las cuales cumple el rol melódico y las demás –dos o tres- cumplen un rol melódico-armónico), con bases rítmicas en la percusión que mantienen un carácter más sereno que en otros formatos, logrando establecer un balance entre instrumentos de viento y percusiones. Está compuesto generalmente de la siguiente forma: flauta primera (función melódica líder), flautas segundas (llamadas Segundas, en una función de soporte armónico), bombo (tambora), redoblante cununo (de uso ocasional), pequeñas percusiones (maracas,

triángulo). Los géneros musicales interpretados por este formato son: bambuco (bambuco viejo), bunde, rumba y pasillo.

2. Conjunto de arrullo: este formato instrumental comparte los mismos componentes instrumentales pero en él se suprime la participación de la marimba y las voces asumen el rol melódico-armónico principal.
3. Conjuntos vocales: en este formato vocal ocasionalmente se utilizan percusiones como palmas y/o guasás para acompañar los cantos. Tiene una alta difusión por su presencia en ceremonias de tipo religioso. También se encuentran dentro de actividades como en los cantos de boga y en los cantos de laboreo. El número de cantantes, casi siempre mujeres, varía en cada región y género. Las interpretaciones obedecen a una estructura antifonal (pregunta y respuesta) especialmente en los cantos religiosos o de letanías que narran los versos de la coplería local. Se manifiestan comportamientos y roles muy definidos: glosadora, quien regularmente interpreta los versos -eventualmente hombres- y las segundas voces o respondedoras, quienes “contestan con versos reiterados, llenos de estribillos y fonemas enlazados al proceso rítmico de los percutores” (Maya, 2003, S.P.). Frente a las músicas que se interpretan las más representativas son: alabao, chigualo, salve, canto de boga, aguabajo y canto de laboreo.
4. Conjunto de marimba: dentro de las principales características musicales de esta región podemos señalar la presencia de percusiones, su particular tratamiento vocal y el uso de marimbas de chonta, instrumento melódico-armónico central, se acompaña por cununo macho y hembra, tambora o bombo (arrullador para la base rítmica y las variantes o golpeador para la percusión marcante), redoblante y guasás (dos, tres o más que generalmente interpretan los cantantes de las voces mixtas). Mantiene como característica

una serie de estructuras musicales recurrentes cuyas diferencias están determinadas por aspectos interpretativos. A nivel tradicional su construcción armónica e interválica asume elementos de la tradición afro así como sus componentes rítmicos obedecen también a intrincadas polirritmias características de músicas tradicionales africanas logradas por la superposición de distintas estructuras rítmicas aportadas por los instrumentos de percusión. Los géneros musicales interpretados por el conjunto de carimba más representativos son: currulao (bambuco viejo), juga grande, juga de arrullo, juga de laboreo, bunde, patacoré, berejú, pango, torbellino, andarele, currulao caramba, currulao corona y pasillo.

Nos detendremos en este último conjunto ya que es la música tradicional de la zona de las personas que contaron los relatos seleccionados para este análisis, y es la juga el género musical que más se aproximan a la tradición oral por su carácter dialógico según la antropóloga Nancy Motta:

La juga se caracteriza por la forma pregunta-respuesta, respondida y alabanza, que pueden equipararse a estrofa y coro, solista y coro o grupo de coristas y el público. Constan generalmente de varias estrofas que presentan una línea entonada por los coristas y/o solista, a la que sigue inmediatamente una respuesta del público y/o coro a manera de estribillo (Motta, 1997: p.56).

En los relatos de tradición oral interviene el público en la construcción de los mismos, ya que las preguntas son respondidas en el momento que se cuenta la historia, como se dirá más adelante con Vergara.

Según Guillermo Abadía Morales (1977: 221) citado por Motta “el currulao, patacoré o berejú, pueden ser cantados con ‘aire de juga’ cuando las dos voces se alternan en la copla y el estribillo,

en una especie de diálogo cantado, muy común en todo el ámbito negro”. La letra del siguiente bunde simula la tradición oral por su carácter dialógico, una voz líder y un coro que contesta como si fuera un relato oral donde el público interviene:

Ermitaño de dónde venís

Yo vengo de caminar

Yo vengo de Salahonda

Y lo vengo a acompañar

Ay quién te mandó a llamar

Yo vine porque me dijeron

Que era fiesta patronal

El anterior fragmento es la primera estrofa de la canción “Ermitaño” del grupo Socavón. Las frases subrayadas las dice la voz líder, que en este caso son preguntas, las frases que no están subrayadas son las respuestas del coro, las otras voces. Se trata entonces de un simulacro de tradición oral porque esta y todas las letras de las canciones escogidas para el presente análisis tienen un autor definido, por ende el público no puede modificar su contenido en el momento de ser escuchadas, las canciones simplemente recuerdan algunos saberes pero no dan espacio para que los oyentes interpielen o cuestionen dicha información; lo que niega la posibilidad de ser una construcción artística colectiva. Sin embargo, el hecho de que grupos musicales hayan escogido el tema de prácticas cotidianas de las personas del Pacífico para las letras de sus canciones, hace que la música cumpla el objetivo de renovar la tradición para su permanencia, de hacerla más asequible para las próximas generaciones.

1.4. Puntos de encuentro entre la música, las tradiciones orales y la literatura

Las coincidencias entre la música y la literatura surgen porque son sistemas de comunicación, construcciones del ser humano que se forman mediante signos. En este sentido comparten las funciones de la Teoría de la Comunicación definidas por el lingüista Jakobson: referencial, apelativa, expresiva, fática, poética y metalingüística o metamusical (Jakobson citado por López, 2013: p. 123).

Entre la música y la literatura existen cuatro tipos de relaciones que se pueden establecer:

- 1) Semejanza: dan respuesta a una misma necesidad estética desde dos códigos diferentes, utilizan recursos comparables.
- 2) Evocación: la literatura habla sobre la música, convierte a la música en el objeto del que se ocupa el texto o a la inversa, la música cuyo objeto es la literatura.
- 3) Complementariedad: la música se utiliza como acompañamiento del texto, la literatura introduce la música para apoyar su significado, enriqueciendo los matices expresivos que no se pueden conseguir con las palabras, en otras palabras, se trata de reforzar el carácter expresivo del texto.
- 4) Intertextualidad: en este caso la literatura recoge rasgos musicales, en especial en la poesía con la distribución de acentos, el ritmo y la estructura con alternancia de estrofas más estribillo adoptan rasgos musicales (polimetría, tono, cantos, coros), recursos estilísticos comparables con los musicales (crescendo). Métricamente los efectos sonoros conseguidos son diferentes y variados según aparezcan romances, décimas, etc. En la narrativa se puede ver en la organización temporal de los hechos, alteraciones cronológicas, retrospecciones y anticipaciones. Aquí la música no solo acompaña al texto

sino que llega a influir en su estructura al centrar la trama en la vida de un músico, al hacer reflexiones sobre el significado de la música, su carga emocional o la forma de tocar.

EL tipo de relación que se establece entre las tradiciones literarias del Pacífico colombiano y la música es de intertextualidad. La musicalidad aparece en los relatos cuando se usan letras para simular sonidos, es decir, cuando en las narraciones se emplean onomatopeyas, figura literaria que hace parte del aspecto fonético del lenguaje.

Según la RAE la fonética es “todo alfabeto o escritura cuyos elementos representan sonidos”, tiene tres ramas: fonética articulatoria o fisiológica que estudia la producción de los sonidos del habla, fonética auditiva que considera los sonidos del habla desde la percepción y fonética acústica que se encarga de los sonidos del habla desde su transmisión. Esta última rama es más útil para relacionar sonidos del habla y sonidos musicales, ya que si consideramos las propiedades físicas y las características que presentan los sonidos del habla como onda sonora “observamos que responden a los parámetros de altura, intensidad, timbre y duración, coincidiendo plenamente con las cualidades del sonido musical” (Escobar, 2010, p. 42).

En la poesía los componentes que le otorgan musicalidad a las palabras son: rima, métrica y ritmo. Estas características son vitales, ya que es un rasgo estético que está siempre presente en lo que se considera “buena” poesía. La rima se conforma con las palabras que se repiten al final de un verso, veamos en la siguiente canción y poema cómo se elabora:

Quítate de mí escalera no me hagas oscuridad
déjame entrar a otro que me tenga voluntad
a Sabino yo buscaba y a Sabino no encontré
ay Sabino de mi vida yo nunca te olvidaré

Lo que te rigo ej verdá
voy a pejcate una ejtrella
pa que voj juguéj con ella
y matéj la oscuridá (Martán,
1966).

La estrofa del lado izquierdo hace parte de la canción “*Quitate de mí escalera*” del grupo Socavón de Timbiquí, en ella el primer verso rima con el segundo y el tercero con el cuarto. La estrofa del lado derecho pertenece al poema “*Pejca*” del escritor guapireño Helcías Martán Góngora, aquí el primer verso rima con el cuarto y el segundo con el tercero. A su vez la rima en ambas estrofas, que es la sucesión de un sonido generado por dos letras, ayuda a guardar la proporción de tiempo entre un verso y otro, lo que se denomina el ritmo.

En los cantos de boga el elemento que da paso de la oralidad a la escritura es un recurso estilístico tan sencillo como agregar sílabas al final de cada verso que se convierten en fonemas musicalizados, sirven para cambiar de nota abandonando el registro anterior:

Cuando dos se están queriendo... oí... ve...
y no se alcanzan a hablar... oí... ve...
por el ojo de una aguja... oí... ve...
se mandan a saludar... oí... ve...

De nuevo la rima (entre el segundo y cuarto verso) aporta un efecto sonoro, dado que la música es un recurso expresivo para la literatura.

También existen semejanzas entre elementos comunes de sintaxis-estructuras y semántica-significados tanto en la literatura como en la música. De acuerdo con la RAE la sintaxis es la “parte de la gramática que enseña a coordinar y unir las palabras para formar las oraciones y expresar conceptos”; en la música “existen una serie de reglas melódicas, rítmicas y armónicas que rigen la composición musical y el modo en que las notas se combinan coherentemente entre sí para producir estructuras musicales equivalentes a las oraciones en el lenguaje” (Escobar, 2010, p. 42).

En el aspecto semántico se tiene en cuenta el contenido del mensaje, en los relatos escogidos el mensaje siempre es de enseñanza a través de las buenas acciones que se relacionan con un acompañamiento divino o recompensas materiales, y por medio de malas acciones que sirven como ejemplo de lo que no se debe hacer ni seguir. Los significados de las letras de las canciones conducen al oyente a comprender las relaciones con la naturaleza, la música, la danza y con ellos mismos en momentos de laboreo o conquista. En resumen el nivel semántico en la música, para este análisis intertextual, se refiere a lo que enseñan las letras de las canciones y no a la relación de contenidos musicales con diferentes emociones.

Otra semejanza es que la comunicación entre emisor y receptor (para ambas artes es alguien que escucha) no es directa sino que se lleva a cabo a través de la reinterpretación de quienes ejecutan la obra. En el caso de la literatura oral el contacto con los relatos se hace a través de un orador, el oyente nunca escucha el texto original porque sencillamente no existe alguno; los destinatarios de la música, por lo general, reciben las obras interpretadas por músicos y compositores mas no leen las partituras.

No se puede afirmar que todos los relatos de la tradición oral se conviertan en canciones, sino que se puede establecer una relación dialógica entre los relatos o poemas de la tradición oral con algunas letras de canciones debido a las temáticas asimismo como los componentes que comparten. La incorporación de instrumentos musicales, principalmente el tambor², ayuda a cantar las historias.

² Los tambores son, en la religión Yoruba, los mensajeros o el medio de comunicación entre los devotos y los muertos; para la población de la costa del Pacífico son el medio para participar en las fiestas, para traer mensajes, responder a consultas. El sonido del tambor es un texto, es una comunicación [...] Los tambores además de ser medios mnemotécnicos en esta región, para asegurar una fiel reproducción de las tradiciones orales, constituyen también los tambores de fundamento, en fiestas sagrados o profanas: un conjunto compuesto por dos bombos,

Por otra parte, una de las diferencias es que en la música en vivo no es posible hacer correcciones, mientras en la literatura oral el intérprete puede modificar el relato o hacer aclaraciones utilizando las intervenciones del público:

Los oyentes tienen el sentido de corrección más a la mano –digamos- que un lector común, en tanto que existe la posibilidad de que el narrador escuche y tome en cuenta lo que sus oyentes dicen. Sin embargo, el proceso de corrección se complica en la recepción del texto oral porque aquí pueden intervenir otros oyentes cuando la corrección ocurre en voz alta, alterando el acontecimiento. Entonces las diversas correcciones individuales dan pie a la intersubjetividad que nos lleva el triple paso de la interpretación, pues mientras el narrador es un intérprete, el oyente concretiza sobre esa primera interpretación, y las interrupciones nos conducen a esa colectividad que nos permitiría hablar de un sentido de corrección de la memoria colectiva (Vergara, 2005: p.64).

La siguiente discrepancia es que la música instrumental, sin letra, no puede comunicar un término con el mismo sentido a varios individuos, presenta mayor flexibilidad interpretativa a pesar de que se haga con el afán de comunicar un mensaje, pues no siempre se logra con la misma rigidez y uniformidad que se observa en el lenguaje oral o escrito, éste depende completamente de acuerdos sociales establecidos que muy difícilmente pueden ser modificados; las palabras tienen un significado fijo, aunque a veces algunos elementos tienden a presentar ambigüedades.

Para concluir, hay que recordar que las narraciones de tradición oral aunque hayan sido transcritas pueden tener otras versiones y otros autores de los mismos cuentos, los habitantes de la región del Pacífico colombiano han interiorizado en sus maneras cotidianas de relacionarse

cununo macho y cununo hembra, marimba y wasás, que son el equivalente de los tambores Batá de los Yoruba (Motta, 1997: p.93).

las acciones de contar y cantar: los cuentos pueden incluir elementos sonoros y las canciones pueden contar historias. Al entretener y enseñar, los relatos de la oralidad tienen una función social dentro de las comunidades. La tradición oral de esta región es un producto o una manifestación cultural que no puede estar separada de la historia ni de la música, por lo tanto los relatos orales y la música sostienen una relación de intertextualidad por sus temas y tratamientos semejantes.

Capítulo II: análisis de los cuentos

Antes de entrar a explicar los componentes de las narraciones escogidas, es preciso aclarar que los textos fueron tomados de una recopilación de narraciones de tradición oral que hizo el Ministerio colombiano de cultura durante diez años del siglo XX en la costa de los ríos del Pacífico colombiano: “en conversación con las y los mareños, mineros, agricultores, folcloristas, maestros, vendedores de mariscos y frutas, así como con los compositores, músicos y artesanos” (Revelo, 2010: p. 82); lo que significa que las voces de los oradores son heterogéneas en cuanto a los oficios; en cuanto a sus edades, no son inferiores a treinta y seis años. Las personas encargadas de la recopilación transcribieron las narraciones lo más fiel posible a las versiones orales, por lo tanto vamos a apreciar una lengua empleada de una manera particular que si es analizada desde lo formal podría definirse como “mal hablada”; los recopiladores seleccionaron las narraciones que tenían los mejores componentes éticos, pedagógicos, amorosos, cómicos y religiosos, pero en la introducción del libro nunca se especifica exactamente a qué se refieren esos criterios.

En el momento que los relatos son transcritos e impresos pierden algunas características de la oralidad: el uso de la memoria como herramienta para archivar, la transmisión a otras personas de la comunidad para conservar su vigencia, la colectividad pierde el derecho a renovarlos a través de modificaciones o intervenciones porque estas versiones se convierten en originales al tener un autor. Ahora bien, que sean textos escritos no quiere decir que sean propiamente literatura ni que dejen de considerarse de tradición oral, porque no han dejado de pertenecer al legado histórico de colectividades particulares que los emplean para divertir y enseñar.

Lo que debe destacarse de los siguientes relatos es en primera medida la intencionalidad pedagógica que contiene cada uno, en segundo lugar el valor estético que radica en el hecho de que proponen una manera particular de narrar, cercana la conversación sin perder los elementos de composición artística como el empleo de figuras literarias. Y en tercer lugar dan cuenta de la identidad de una comunidad específica.

A través del conocimiento de estas tradiciones orales pueden elaborarse discursos no solo de inclusión dentro de los planes académicos de bachillerato sino también de reconocimiento por parte de los estudiantes hacia temáticas, situaciones o personajes que los representan.

Los tres cuentos escogidos comparten un personaje antagonista: el diablo, que en el litoral Pacífico tiene una relación mítica con la música o más específicamente con el instrumento de la marimba. La marimba o piano de la selva es un instrumento musical que interpreta currulaos y bundes en los departamentos de Valle, Cauca y Nariño, además marca la diferencia con la música del Chocó.

Según la antropóloga colombiana Nina de Friedemann en el año 1908 la marimba adquirió un carácter mítico para los habitantes de Guapi y Barbacoas, cuando el padre Manuel María Mera la definió como la personificación del demonio, ya que según él tocar y bailar marimba era ponerse en contacto con las jerarquías diabólicas.

“Y en efecto, a cada tecla de madera de chonta y a su correspondiente canuto de guadua, le asignó el nombre de un demonio distinto: Lucifer, Satanás, la Diabla, su esposo y otros. En las teclas o chontas se acomodaron, además, seres malévolos del monte: la Tunda, el Tundo Macho, el Riviel, Remegio el Cojo, el Duende y hasta Matemolino” (Friedemann, 1986: p.418)

El padre Mera emprendió una campaña contra lo que él consideraba “los salvajes bailes de los negros costeños”, y mediante el terror de la confesión hizo que varios habitantes arrojaran al río no solo marimbas, sino también cununos, bombos y guasás.

La marimba es un legado de los africanos, con ella fue ejecutada música sagrada en la corte del reino de Mali³:

Cada una de las teclas del instrumento, que en algunos sitios se llamaba balafó, tenía debajo calabazas perforadas, cuyos agujeros se cubrían de capullos de insectos o de telarañas. Las calabazas servían de resonadores a la marimba, a la vez que la diferenciaban de otros xilófonos, como los de Oceanía y el Lejano Oriente, cuyas tiras se colocaban en una caja abierta (Friedemann, 1986: p.420).

La explicación histórica de la relación diablo-música no es ajena a los relatos seleccionados, pero a pesar de que la tradición oral mezcla realidad con fantasía, “pasa a ser parte integral de la experiencia, en el sentido de que contribuye a conformar los marcos conceptuales que sirven para interpretar la realidad” (Motta, 1997: p.51). Entiéndase marcos conceptuales como los valores necesarios para la convivencia.

El diablo es además el rival de los protagonistas de estos cuentos, en ellos se plantea la búsqueda de retar y ganarle a una fuerza sobrenatural dominante, que en la costa atlántica se conoce con la leyenda de Francisco el hombre⁴ también vinculado a un instrumento musical. El diablo puede ser comparado con el amo de la época colonial que sometía a través de discursos religiosos a los africanos, y quizá dentro de los imaginarios colectivos del litoral Pacífico colombiano los afrodescendientes decidieron escoger la figura del diablo para vencerlo como les hubiera gustado

³ El término Malí significa: tierra donde viven los reyes. Malí fue un Estado islámico que existió entre los siglos XIII y XVI, y se constituyó en el imperio más grande de su tiempo después del mongol. Esto se debió al monopolio creado por sus reyes que lograron controlar la producción y el comercio del oro, la sal e importantes rutas comerciales. Sus gobernantes construyeron varios centros de enseñanza islámica que se volvieron célebres, entre ellos Tombuctú. El Imperio Malí, se originó en la región de los Mandingas, grupo étnico negro del África Occidental, en la orilla norte del macizo Futa Djalón, comarca fértil y rica en minas de oro. Su capital era Niáni, convertida hoy en una aldea situada entre la frontera de la actual Guinea y Malí. Hacia el año 1230, los Mandingas invadieron y se apoderaron del rico territorio de Ghana y en su lugar crearon el Imperio de Malí que fue ampliando sus fronteras mediante la anexión de los reinos vecinos. El iniciador de la grandeza del Imperio fue Sundiata.

⁴ La leyenda de Francisco el Hombre cuenta la historia de un juglar vallenato que se batió en duelo con el diablo; un duelo de acordeón del cual saldría victorioso Francisco al interpretar el credo al revés.

hacerlo en la realidad, aunque solo en el primer cuento de los relatos escogidos para este análisis el diablo es derrotado, en los otros dos es él quien gana.

El encuentro con el diablo es un medio de ganar dinero fácil, solo hace falta derrotarlo para obtener las comodidades que siempre se han deseado conseguir sin tanto esfuerzo, comodidades que se compartirán con la familia. El caso de Juan Bandolero es distinto porque él sólo está esperando una salvación individual sin pensar en su familia, su recurso fue pedir perdón para esquivar el castigo del diablo.

Por otra parte, las comunidades que guardan sus saberes o interpretaciones de la realidad en tradiciones orales no incluyen a un narrador universal, es decir, no son relatos pensados para cualquier lector sino para colectividades específicas, por eso el narrador no se toma la molestia de explicar palabras, dichos o espacios simbólicos que no son de manejo común: sucede con el nombre del protagonista del primer relato Revuélcate Ceniza, con la mención del trapiche en el infierno en el segundo relato o con el símbolo de la piedra en el corazón del tercero; son elementos que escapan a la inteligibilidad de un lector universal. Además, los diálogos son introducidos en la narración con comas como si fueran un hecho más y no con guiones, lo que distrae a un lector que no haga parte de la comunidad o sencillamente que no lo esté escuchando. Finalmente lo que se pierde en todas las narraciones de tradición oral que son transcritas es la puesta en escena de los oradores: el complemento de la musicalidad gestual de las manos, caderas, pies, los gestos de sus rostros al decir una onomatopeya o expresar alguna emoción de sorpresa, tristeza, alivio, alegría, etc., “un antiguo proverbio de los bubi de Guinea Ecuatorial reza: «Acércate al fuego que pueda ver lo que dices»” (Revelo, 2010: p. 79). Porque como se decía en el marco teórico la palabra en las tradiciones orales es un evento vivo entre sujetos, una

teatralización que construye identidad desde la ficción mezclada con realidad, la diversión con enseñanzas y la música combinada con la narración.

2.1 Los tres hermanitos

Fuente: Rubén Torres

Natural del corregimiento de Córdoba, Buenaventura, Valle del Cauca

Edad: ochenta años

Oficio: minero

Este era un hombre con una mujé, llegaron a tener tres hijos, el uno llamarse Pedro, el otro llamarse Juan y el otro llamarse Revuélcate en la Ceniza. Antonces⁵ dijo Pedro: mamá, écheme la bendición que voy a caminar. Hijo, qué bobada vas a traer. Yo me voy, le dijo, mamá, aquí dejo esta matica de albajaquita, si florece es voz de vida, si marchita es voz de muerte. Se jue, se ha ido, camino arandar, camino arandar, camino arandar, camino arandar, camino arandar, cuando llegó a una quebradita encontró un viejito que venía todo caltao.⁶ ¿Niño, usted qué lleva por ahí? Señor, yo no llevo nada.

A ese hombre le volaba la mosca y todo el cuerpito tenía un poco⁷ de llagas. Ay, niño, ¿usted qué lleva aquí? Señor, yo no llevo nada. Mijo, siga. Se jue el muchacho, dele viento, dele pata, dele viento, dele pata y encontró dos caminos: me juera por aquí, pero me voy a ir por acá, poque ese camino estaba tan limpio que si caía una aguja se encontraba, hiiiiiii. Cuando llegó él a esa piedra, hiiiiiii, un hombre con una marimba, pin, pin, pin, pin, pin. Se preguntó: ¿esa marimba?

⁵ Entonces.

⁶ Revolcado, sucio.

⁷ Muchas.

¡Ay carajo! Llegaron los diablos, lo ataron, lo metieron debajo de esa tina, y le aplastaron la cabeza.

Dice Juan: ay mamá, se murió la mata de albaca, se murió mi hermano Pedro. Mamá, máteme un capón⁸ y me corta un racimo de plátano, que se murió mi hermano Pedro. Aquí dejo esta matica de hierbabuena, si florece es voz de vida, si marchita es voz de muerte.

Se jue, y dele viento, dele pata, dele viento, dele pata, dele viento, dele pata, hasta que llegó a la misma quebrada y encontró al mismo viejito, estaba que le volaba la mosca. Mijo, ¿usted qué lleva por ahí? No señor, yo no llevo nada. Yo qué le voy a dar mi comida a ese que tiene tanta llaga. ¡Mijo, váyase! ¡Dios le pague! Y se ha ido, dele viento, dele pata, dele viento, dele pata, dele viento, dele pata, dele viento, dele pata, hasta que llegó a los dos caminos: yo me voy a ir por el camino que está bien limpio, y salieron los diablos y chaaaaun lo mataron.

Dijo Revuelca Ceniza: ay mamá, se murió mi hermano Juan. Y vos Revuelca Ceniza, ¿qué vas a hacer allá? Los demás ya se perdieron, ¿y vos creés que te voy a dejar ir? Máteme mi capón. Le mató su capón, le cortó su racimo de plátano, le hizo su comida, buscó una mano de jabón⁹ y se bañó bien bañado. Esa agua quedó blanca de la ceniza. Y se ha ido Revuelca Ceniza. Mamá, écheme la bendición, aquí le dejo esta matica de sulán, si florece es voz de vida, y si marchita voz de muerte.

Se ha ido, dele viento, dele pata, dele viento, dele pata, dele viento, dele pata, dele viento, dele pata, hasta que llegó a la misma quebrada, se encontró el viejo. Buenos días señor. Buenos días mijo, ¿cómo está? Regular, ¿y usted? ¿Usted qué lleva por aquí? Aquí llevo buena comida, comamos. Así que se sentaron en el borde de la quebradita, en una playita, y se puso a comer con

⁸ Gallo grande.

⁹ Jabón grande.

el viejo; comía, comía, comía. Señor coma. Yo estoy comiendo. Comieron, vació la aguapanela, tomaron.

Dios le pague y me le dé el cielo, cuando llega a una piedra grande hay dos caminos, no se vaya por el camino rosado; váyase por un camino que tiene un montecillo, por ahí se va. En esa piedra grande, ahí están sus dos hermanos que los mató Luzbel. Se ha ido, dele viento, dele pata, dele viento, dele pata, dele viento, hasta que llegó a la misma piedra. Aquí es la piedra que el señor me dijo, aquí están Juan y Pedro. Yo me voy por este camino. Y se metió por ese camino, dele viento, dele pata, ¿pero qué camino?

Cuando salió había dos palacios. ¡Pero qué palacios tan bonitos! Llegó y encontró un hombre con un bastón, ese bastón todo lo que amarillaba era puro oro. Le dice: buenos días señor. Buenos días mijo, ¿cómo está? Regular, ¿y usted? Bien, muchas gracias. ¿En qué misión viene? Buscando trabajo señor, pero yo desde que salí de mi casa salí con determino¹⁰ de irme al infierno. Mijo, vea, usted estaba en el camino encontró un señor que estaba todo leproso con llagas, y le dio de comer. ¿Y por qué no va a traer a su mamita de la otra ciurá, y se queda con este palacio, gozando con su mamá y su papito? Señor, ¿usted sabe quién le habla? Usted es nuestro Señor Jesucristo, pero desde que salí de mi casa, salí pa' irme al infierno y tengo que irme al infierno. Y el señor le neciaba que se quedara y el niño que no señor. Ay niño espérese, ve, más allá está la Virgen.

Y se jue. Hasta luego Señor. Dios lo lleva con bien. Amén Señor. Cuando la Madre santísima salió cayéndose, levantándose pa' ver si el muchacho: niño espéreme. ¡Madre santísima! Voy directo al infierno, y tengo que ir al infierno. Ay niño, yo lo llevo. Heeeey. Mandó al niñoito porque ella se estaba vistiendo.

¹⁰ Determinación.

Niño, le mandó a decir la Madre santísima, que la espere que quiere conversar con usted. ¿Yo qué tengo que conversar con la Madre Santísima? Yo desde que salí de mi casa salí pa' irme al infierno y tengo que ir; no quiero que se me atravesase en mi camino. Pero el muchacho esperó a la Madre santísima. ¿Ay niño, usted por qué no goza el palacio de la Virgen y de nuestro Señor Jesucristo? Dos cosas, que a usted no le va mal con su mamá, y gozan que nosotros ya nos vamos de aquí. Madre santísima, desde que salí es pa' irme al infierno, tengo que irme al infierno porque con ese destino salí.

Se jue la Madre santísima. Él siguió, cayéndose alevantándose, cayéndose, hasta que llegó a un profundo. Vea mijo, aquí es el infierno, vea ve, cuando usted caiga al infierno hay una paila en el fogón, y ahí es donde, si usted no sabe meniar el trapiche, queda con las muelas achichadas¹¹ para hacer mote. Aquí le doy esta varita de acero por unos favores que hizo en el camino. Cuando usted le dé vuelta al trapiche y mete la varita y mata todos los diablos. Y cuando dijo: Dios y mi varita. Metió la varita de acero y todos los diablos se murieron, quedaron en esa paila chillao.¹²

Después regresó a vivir en el palacio con la Virgen santísima, Jesucristo y su mamá, y a comer de todo. Les di carne chiricana¹³ que tanto les gustaba, y así que se acabó mi mentira, mi verdad, palabra de rey, que no puede faltar.

1. Plano de la narración

1.1.Narrador. El narrador es homodiegético testimonial, describe la situación de su entorno sin involucrarse en los hechos, no narra en primera persona sino en tercera y solo al final

¹¹ Molidas.

¹² Muertos.

¹³ Carne salada

dice “*Les di carne chiricana que tanto les gustaba*”, es la única vez que se incluye interactuando con los otros personajes. En ningún momento manifiesta opiniones.

1.2.**Narratario.** Indefinido.

2. Plano de la historia

Este plano contiene la parte semántica del discurso.

2.1.**Diégesis.** Es la historia de un hombre que siente el deber de ir al infierno, en primer lugar para encontrar a sus hermanos, en segundo lugar para vencer al diablo. La recompensa de esta hazaña es vivir en un castillo lleno de comodidades con su familia, la virgen Santísima y el señor Jesucristo.

2.2.**Inicio.** En una familia había tres hermanos. El primero era Pedro quien sintió el deseo salir de casa, en el camino se cruzó con un hombre de aspecto desagradable al que no quiso mostrarle lo que llevaba y siguió su camino hasta que se encontró con unos diablos que lo mataron. El segundo era Juan quién salió de casa porque su hermano no regresaba y tuvo la misma suerte por la misma razón. El tercero era Revuélcate Ceniza quien se fue de casa porque su hermano Juan había muerto, pero no tuvo la misma suerte de los otros dos.

2.3.**Nudo.** A Revuélcate Ceniza no le importó la apariencia del anciano para compartir su almuerzo, recibió los favores de las indicaciones del anciano, encontró a Pedro, a Juan, al Señor Jesucristo y a la madre Santísima, estos dos últimos le insistieron para que se quedara pero él estaba decidido a ir al infierno. En el infierno mató a todos los diablos.

2.4.**Desenlace.** Finalmente regresó a vivir en el palacio con la Virgen santísima, Jesucristo y su mamá, y se dedicaron a comer de todo.

2.5.Pasos del cuento maravilloso.

- El daño causado al protagonista es la muerte de sus hermanos.
- Sale Revuélcate Ceniza de su casa.
- Encuentra tres ayudantes: el anciano, el señor Jesucristo y la virgen.
- No tiene un duelo con ningún adversario sino la prueba de meter la vara de metal al trapiche para matar a los diablos.
- Regresa a vivir en un castillo con todas las comodidades de un héroe.

2.6.Personajes.

- Protagonista. Revuélcate Ceniza, tiene una moral impecable de principio a fin, empieza compartiendo lo poco que tiene con un anciano desconocido, continua siguiendo obedientemente las instrucciones de la virgen y finalmente comparte su fortuna con su madre.
- Donante o proveedor. Primero el anciano que le indica cuál camino escoger y luego la virgen que le explica cómo matar a los diablos.
- Antagonista. Luzbel o los diablos que mataron a los hermanos de Revuélcate Ceniza.
- Auxiliar. La vara de metal, no es propiamente un personaje pero si el objeto que le ayuda a detener el trapiche del infierno.
- El bien amado. Es el objetivo de encontrar a sus hermanos.

2.7.**Tiempo.** El tiempo objetivo es lineal, contado en pasado y todo indica que transcurrió en un día, cuando Revuélcate Ceniza llega a donde el Señor Jesucristo sabemos que es por la mañana porque lo saluda con la frase “*buenos días*”. No hay tiempo subjetivo ya que no hay retrospecciones o suposiciones del futuro.

2.8.Espacio. Es externo porque todo sucede por fuera de la casa, el protagonista hace varias paradas en las cuales se mencionan tres lugares: la quebrada, la piedra grande y el infierno. La quebrada aparece porque el litoral Pacífico es una selva tropical donde abundan los ríos, este recurso es el sustento de muchas familias que viven de la pesca o de bogar y que además es utilizado en Balsadas, procesiones religiosas, para llegar al puerto principal donde está la iglesia con el fin de que el niño Jesús sea bautizado y arrullado. También el río se convierte en espacio mítico donde aparecen seres fantasmagóricos de la tradición oral del Pacífico colombiano como el Riviel¹⁴.

La piedra grande es un punto estratégico de ubicación espacial en la selva. Y el infierno es un lugar subterráneo, Revuélcate Ceniza llegó a un profundo, donde hay una paila en el fogón y no queda claro si el trapiche está sobre la paila o fuera de ella; este trapiche debe funcionar sin parar primero para la supervivencia de todos los diablos, de lo contrario los diablos mueren, y segundo para no recibir el castigo de quedar con las muelas destruidas para triturar maíz. Este infierno no es el infierno católico que conocemos a través de Dante con divisiones y castigos según los pecados cometidos, es un espacio sobrenatural ya que adentro se encuentran unos seres míticos llamados diablos.

2.9.Intencionalidad pedagógica. Ser generoso con las personas que nos necesitan y más cuando se trata de una persona anciana, porque todos nuestros actos son supervisados por

¹⁴ Es un alma en pena que navega en el mar y en los ríos para encontrar el rosario del viejo que en vida lo maldijo, sus piernas alumbran como una llamarada azul, esto le sirve para molestar a los navegantes porque es una luz enceguecedora. Los nativos para ahuyentarlo tiene que cantarle la siguiente décima: El más brillante lucero / Su rosario lo condena / Anda en la punta de un potro / y encima de vos candela. Nunca nadie lo ha visto en persona, se decía que el que lograba “pescarlo” se convertía en un hombre rico, pues la pequeña embarcación del Riviel era de oro (Gonzalez, 1992: p.18, 19 y 108).

Jesucristo y la Virgen María que están pendientes para recompensarnos o sino el diablo que está pendiente para castigarnos.

2.10. **Símbolos.**

- Las plantas son mensajeras de la vida, viven mientras la persona que las cuida está en el mundo terrenal, anuncian la muerte de esta persona con su propio fallecimiento.
- En el infierno había un trapiche que debía funcionar sin parar, este elemento fue fundamental en las haciendas agropecuarias durante el periodo de la conquista, donde se procesaba la caña con mano de obra esclava; al respecto el historiador German Colmenares (1984) dice: “La fuerza de trabajo tampoco constituía un factor ofrecido libremente en el mercado. Las empresas más considerables (minas, haciendas de trapiche) ocupaban mano de obra esclava” S.P. Los diablos trabajaban en el infierno sin detenerse haciendo que funcionara el trapiche, al igual que los esclavos negros que trabajaban largas jornadas para no ser castigados o incluso asesinados. La construcción de este espacio simbólico dentro de la narración quizá obedezca a una analogía del trabajo en las haciendas como un verdadero infierno para los africanos.

2.11. **Características del Pacífico.** Hay que recordar que las tradiciones orales del Pacífico obedecen a procesos de sincretización entre la cultura europea, africana e indígena, por eso mientras el espacio de las acciones es la selva, lugar sagrado de los indígenas y espacio de refugio para los africanos, los nombres de los hermanos del protagonista, Pedro y Juan, son nombres de dos de los apóstoles de Jesús según la biblia. Las deidades que aparecen también son católicas, con la particularidad que viven en un castillo como si fueran reyes medievales. Y la tercera alusión a la religión católica es el nombre del diablo, Luzbel, que mató a los dos hermanos de Revuélcate Ceniza, es el

mismo Lucifer o ángel caído que se reveló contra Dios. En los cuentos de los afrocolombianos es importante la presencia de la religión católica porque representa el lado bueno de la historia, los valores que se deben seguir.

- 2.12. **Lo que pierde la narración al ser escrita.** Se pierde en el texto escrito la oportunidad de preguntarle al narrador el motivo del nombre del protagonista, ya que no tiene relación ni con su origen ni con su aventura, pareciera un elemento suelto dentro de la narración.

Tampoco queda resuelto el motivo de su travesía, pues sale de casa a buscar a sus hermanos, los encuentra en la piedra y aun así decide ir al infierno, mata a los diablos, pero termina viviendo en el palacio con la Virgen santísima, Jesucristo y su mamá, sin la presencia de sus hermanos.

3. Plano del relato

Las maneras de anunciar los acontecimientos por parte del narrador y de los personajes serán analizadas a través de las figuras literarias, que son mecanismos que alteran el uso normal del lenguaje con el fin de obtener un efecto estilístico. Aunque no todas las variaciones fonéticas caben en la denominación de figuras literarias.

- 3.1.**Nivel fonético.** Las figuras retóricas fónicas, fonológicas o sonoras son aquellas que juegan con los sonidos de las palabras y van dirigidas a provocar una intensa sensación de ritmo y musicalidad.

- 3.1.1. **Onomatopeya.** La necesidad rítmica se manifiesta con el empleo de esta figura que representa sonidos con palabras:

me juea por aquí, pero me voy a ir por acá, poque ese camino estaba tan limpio que si caía una aguja se encontraba, hiiiiiii. Cuando llegó él a esa piedra, hiiiiiii, un hombre con una marimba, pin, pin, pin, pin, pin. (Revelo, 2010: 125).

Esta relación fonética apela a la función expresiva del lenguaje que hace referencia a lo que siente el emisor, en este caso sorpresa por encontrar un camino tan limpio y a un hombre con una marimba (hiiiiiii). Con la segunda onomatopeya (pin, pin, pin, pin, pin) se pretende imitar el sonido de los bolillos al tocar el teclado de chonta.

3.1.2. **Geminación.** Es una figura retórica que consiste en la repetición de varias palabras más de tres veces dentro de una oración, en este cuento las palabras “dele viento, dele pata, dele viento, dele pata, dele viento, dele pata,” aparecen seis veces para significar que los personajes caminan sin parar; en el mismo sentido la otra geminación “camino arandar, camino arandar, camino arandar, camino arandar, camino arandar”, que aparece una sola vez.

3.1.3. **Regionalismos.** Los siguientes vocablos tienen uso principalmente en la región del Pacífico colombiano, son maneras coloquiales y particulares de usar el lenguaje que en algunos casos entran en la clasificación de las figuras literarias.

- Apócope: omitir un sonido al final de una palabra, en este caso la letra “r”. En la primera línea del primer párrafo la palabra mujer está escrita “mujé” así como las palabras que contienen “r” en los versos del poema *Pejca* del poeta Helcías Martán Góngora: y ar niño que ha de llegá [...] er má te voy a pejcá [...] que puse a secá en la playa. Las palabras subrayadas deberían ser: llegar, mar, pescar, secar, pero son usadas de esta forma para representar una manera de apropiarse del lenguaje.
- Prótesis: figura retórica de dicción que agrega un sonido al principio de la palabra. En la primera línea del antepenúltimo párrafo aparece “alevantándose” en lugar de levantándose.

- Reemplazar una letra: antonces por entonces, jue por fue, juera por fuera, incontró por encontró, meniar por menear, neciaba por neceaba. También en la poseía son usadas estas palabras modificadas: poique a jembra que quiera / le le pejco una tintorera, poique por porque, jembra por hembra, pejco por pesco.
- Invención de palabras: la primera palabra no es una invención total sino que parte de otra que ya existe (ciudad) y se le cambia algunas letras conservando su significado. En cambio la segunda palabra ya existe pero se le cambia completamente el significado. Sin embargo se consideran invenciones del lenguaje porque sólo en el Pacífico colombiano son pronunciadas así y los hablantes las entienden en un solo sentido.
 - ✓ Ciurá: ciudad
 - ✓ Chiricana: es el gentilicio femenino de la gente de la provincia de Chiriquí en Panamá, pero en el Pacífico colombiano significa carne salada.
 - ✓ Caltao: sucio.
 - ✓ Achicada: molida.
 - ✓ Chillano: muerto.
- Abreviaciones:
 - ✓ Mijo: mi hijo
 - ✓ Determino: determinación
 - ✓ pa': para

3.2.Nivel sintáctico. Expresiones del habla coloquial que superan el nivel literal del lenguaje para acercar al oyente a la conversación, sin que la historia pierda sus componentes narrativos:

- Écheme la bendición: la oración está en modo imperativo por la conjugación del verbo, pero no es una orden sino una petición.
- Dios lo lleve con bien / Dios le pague y me le dé el cielo: expresiones de agradecimiento que indican buenos deseos. El sujeto de ambas oraciones es Dios quien realiza las acciones de llevar, pagar y dar, acciones dirigidas al pronombre él de objeto indirecto.
- Le volaba la mosca: indica que las moscas volaban a su alrededor producto del mal olor. El sujeto de la oración es el pronombre él de objeto indirecto, la acción es volar en pretérito imperfecto.
- Todo el cuerpito tenía un poco de llagas: que tenía muchas llagas en su cuerpo, aquí el significado de la palabra “poco” cambia completamente porque según la RAE significa cantidad escasa. El sujeto de la oración es cuerpito, el verbo es tener en el tiempo pretérito imperfecto.
- Buscó una mano de jabón: abundante jabón. El sujeto es tácito (él), el verbo es buscar en el tiempo pretérito perfecto. La palabra mano no es un sustantivo sino un adverbio de cantidad, es igual a mucho o bastante.

3.3.Fórmula de apertura. La manera de iniciar el relato pretende generar un alejamiento temporal “Este era un hombre con una mujé”, aquí el verbo ser está usado en pretérito imperfecto lo que da a entender que no es un suceso reciente, sino que se trata de una época remota donde todavía existían castillos.

3.4. Fórmula de cierre. El final es eterno por la forma como son usados los verbos para cerrar la historia: “y así que se acabó mi mentira, mi verdad, palabra de rey, que no puede

faltar.” El verbo “poder” indica que por ser palabra del rey nunca van a faltar los relatos o por lo menos esta historia.

1.2.El naipero

Fuente: Hipólita Sinisterra

Natural de la comunidad Robles, río San Francisco, municipio de Guapi, Cauca

Edad: treinta y seis años

Oficio: agricultora

Era un hombre y una mujé que tenían un hijo, ese muchacho no crecía, parecía un hilo. Dice el hombre: oiga mujé, nosotros por qué no cogemos a este muchacho y lo matamos, que no está sirviendo pa’ nada. Y contesta la mujé: no marido, dejémoslo, que vos no sabés qué virtudes tenga. El hombre estaba azarado con ese muchacho que apenas comía, no hacía nada en la casa. El hombre: ahí, ahí, ahí no’ máa, ahí no’ máa, ahí no’ máa.

El hijo pregunta: papá y mamá, ¿por qué estoy sin nombre? El nombre que van a ponerme es Naipero. Sí, le dijo mamá. Yo me nombro Naipero y vaya y me compra un naipe. Se jue la mamá de alcahueta y le compró el naipe al muchacho, y ahí jodía y se iba a jugar con los compañeros, y todas las manos que jugaba las ganaba, así estuvo, así estuvo, así estuvo. Hasta que un buen día: mamá y papá, me voy de la casa y hasta que no me encuentre con el hombre que fuegue¹⁵ más en la vida, no vuelvo. La mamá llorando: se jue mijo, se jue mijo, se jue mijo.

Un día isque¹⁶ llegó donde el rey, y este le pregunta: ¿usted qué anda buscando? Yo aquí ando buscando el hombre que fuegue más en la vida. El rey dijo: uuuuh, usted pa’ mí es que todavía

¹⁵ Juegue.

¹⁶ Disque.

no sabe jugá. Le dice: no, hay que ver qué pasa. El rey: barajía¹⁷ el naipe, si es que sabés. ¿Vo cuánto apostá?, dice el muchacho. Pues yo apuesto doscientos mil riales. El hombre no tenía plata. El rey: bueno, yo voy a apostar quinientos mil. Ahí mismo cogió el hombre, barajió su naipe y tra, tra, tra, ganó los quinientos mil riales. Dice el muchacho: voy quinientos riales. El rey: voy tres millones. Ahí mismo agarró el hombre y tra, tra, tra, ganó. Dice el rey: ¿qué pasa aquí, pue? El muchacho: voy cuatro millones. Y el rey: voy ocho millones. ¡Ooooh! Ahí mismo el muchacho tra, tra, tra, ganó. Dice el rey: no, ya no juguemos plata sino oro. Voy dos mochilas de oro. Y el rey: yo voy cinco. Cogió el hombre y rúan le ganó las cinco mochilas de oro, así jue, jue, jue. El rey dijo: voy las hijas mías y escoja la más bonita que haiga. Cogió la más bonita, y jugando el hombre se la ganó. Le dijo el rey: en el potrero le entrego trescientos mulos, y se busca trescientos trabajadores pa' que le envíe plata a su mamá y su papá.

Ahí mismo el hombre buscó los mulos, los trabajadores y le envió ese poco de plata al papá y la mamá, que eran pobrecitos. Cuando vieron ese poco de gente que iban en el camino, dijo el papá: mujé, ¿será que nos vienen a matar? A matar pa' donde. Allá viene un poco de gente. Le dicen: no se asuste que aquí le mandó este dinero el Naipero. Le descargaron ese poco de plata, y oro. Dele, dele, dele.

Cuando pan, llegó donde el gigante, y este le dice: gusanillo de la tierra, gusanillo de la tierra, ¿vo qué andás buscando? Ando buscando el hombre que fuegue más en la vida. Le dijo: ¿ah sí? Noooooo; usted pa' mí no es que juega, dice el muchacho. Vamos a ver, dijo el gigante. Voy diez millones de riales que vo a mí no me ganás. El muchacho: yo vengo apostando, yo voy a apostar cinco millones. Ahí mismo cogió el muchacho, barajió los naipes y tra, tra, tra, ganó.

Dijo él: voy veinte millones. Le contestó el muchacho: voy diez millones. Ganó. Voy sesenta millones. El muchacho lo cogió de atrás pa' lante, y dijo: ya no juegemos plata má, sino oro. Jue

¹⁷ Baraja.

jugando de atrás pa' lante y cuando ya ganó todo ese poco de plata y ese poco de oro: vaya al potrero y escoja el caballo más bonito que tenga y lo trae pa' jugarlo.¹⁸ Jue el muchacho. Escoja, escoja, escogió un caballo que mejor dicho, ahí mismo lo trajo, lo jugó y se lo ganó. Le juego trescientos caballos y trescientos mulos para que estén con mi mamá y mi papá. Ahí mismo buscó ese poco de gente y mandó ese poco de caballos. Cuando miran ese poco de gente: ay Santísima, ahora sí jue verdad. Y esa gritería, llega y le dicen: no no se asuste, que aquí le mandó el Naipero. Descargó ese poco de plata y oro. Dígamele al Naipero que se devuelva, que nosotros no sabemos qué hacer con la plata, más el oro, que se devuelva pa' cá.

Arrancó el Naipero pa' lante, y dele, y dele, y dele, dele, dele, llegó al fondo del mar. Se para ahí y mira, y ve que viene un barco, va llegando a la orilla. Sale un hombre negro, prendido en llamas, que le dice: ¿bueno, vos que andás buscando? El Naipero: ando buscando al hombre que fuegue más en la vida. Le dice el otro: móntate ahí. Se montó a ese barco y arrancaron pa' jue. Naipero: ¡carajo! ¿Será que no voy a volver a mi tierra? Y dele, y dele, y dele, y dele pa'llá, dele, dele, hasta que llegaron a la casa de ese hombre. Ahora sí vamos a jugar nosotros dos. Pues juguemos, dale pues, yo de todas maneras lo que ando buscando es al hombre que juegue más en la vida. También puto, le dice el diablo: ¿cuánto apostás vos, muchachito? Voy a apostar veinte millones de riales. El diablo yo voy a apostar sesenta millones, porque tenía plata en pila.¹⁹ El Naipero de atrás pa' lante juegue y dele, dele, dele, hasta que no tenía el diablo más plata. Le dice el diablo: ya jugamos plata, jugamos todo, ahora vamos a jugar tu vida, pues, pa' ve. Y lo cogió el diablo, pa, le ganó.

Sí, el diablo se la ganó. Voy a darte plazo de quince días, le dijo el diablo. A los quince días cumplidos tenés que estar aquí, sí. Se jue el muchacho pa' la casa donde el papá y la mamá, dele

¹⁸ Jugarlo.

¹⁹ Demasiado.

pa' llá, dele pa' llá, y llorá. Ay yo, pa' que jugué mi vida. Y llora, y llore, y llore, y llore. Lo miró el papá: viene mijo, viene mijo, esa alegría. No papá y mamá, no se alegren, que la vida mía la jugué con el diablo. ¡Ay Virgen santísima! Y se han puesto la mamá llore y el papá llora. Cuando pasaron los quince días, el hombre cogió su maletín y adiós que le vaya bien, se jue. El hombre sin miedo llegó y le dice el diablo: ay, pero vo, ¿como que sos seriecito?

1. Plano de la narración

1.1.Narrador: Heterodiegético omnisciente, todo lo cuenta en tercera persona sin emitir ninguna opinión o juicio de valor.

1.2.Narratario: indefinido.

2. Plano de la historia

2.1.Diégesis: es la historia de un hombre que vive con sus padres y no tiene ningún oficio hasta que aprende a jugar naipes de tal forma que le gana al rey, al gigante y al diablo. El dinero y las recompensas de sus apuestas se las envía a sus padres, pero en su último juego pierde la vida con el diablo.

2.2.Inicio: Una pareja tuvo un hijo que solo servía para comer, en vista de la inutilidad del muchacho el padre le propuso a la madre que lo mataran; el hijo interroga a sus padres por el hecho de no tener nombre y él mismo decidió que se iba a llamar Naipero. Con los naipes que le regaló su mamá aprendió a jugar y a ganarle a todos sus compañeros.

2.3.Nudo: El Naipero se fue de su casa en búsqueda del hombre que jugara más que él, primero se enfrenta con el rey, luego con el gigante y finalmente con el diablo, a todos les gana grandes cantidades de dinero, pero con el último contrincante apuesta la vida.

2.4.Desenlace: Pierde la apuesta con el diablo, regresa a casa a despedirse de sus padres y se devolvió puntual a cumplirle la cita al diablo.

2.5.Pasos del cuento maravilloso:

- El protagonista, Naipero, desea encontrar a un competidor de su nivel.
- Sale de la casa.
- No encuentra a ningún ayudante.
- Duelo con tres adversarios.
- Derrota.
- Regreso a casa para despedirse.
- Entrega su vida.

2.6.Personajes:

- Protagonista: es el Naipero, nace sin nombre y él mismo se lo atribuye de acuerdo a su profesión, es el personaje que desarrolla las acciones principales en la narración.
- Donante: es la mamá del Naipero quien le regala una baraja de naipes y gracias a este regalo él desarrolla una destreza para el juego que lo salva de ser asesinado por su padre.
- Antagonista: el diablo es el único que logra vencer al Naipero y no solo lo vence sino que lo despoja de su vida terrenal al lado de las personas que le importan.
- El bien amado: el dinero es el objetivo por el que lucha el Naipero, entre más tiene, más quiere, además del ansia de reconocimiento.

2.7.Tiempo: El tiempo es objetivo lineal, está en pasado por la forma como son conjugados los verbos y no se menciona ningún momento del día, del mes o del año por lo tanto no sabemos cuánto tiempo pasó desde el momento que la mamá le regala los naipes hasta que regresa a cumplirle la promesa al diablo. No hay tiempo subjetivo ya que no hay retrospecciones ni suposiciones del futuro.

2.8.Espacio: Externo, todo sucede por fuera de la casa del Naipero pero la última partida de naipes fue en la casa del diablo. El otro lugar que se menciona es el fondo del mar hasta donde llegó el protagonista en busca de su tercer contrincante. El mar representa un medio de supervivencia para los mareños, en él se consigue el alimento propio y la mercancía para ser vendida. Además el mar es tan importante para los colombianos de la costa Pacífica porque la marea condiciona las mejores melodías para la elaboración de la marimba según Pastora Riascos del grupo gestor Tumaco (2012): “porque todas las aguas que van pa’dentro van caudalosas, van con golpe, pero ya las que van pa’bajo no, esas ya van sin fuerza y eso es lo que son las melodías mejores”. Por eso la palma de la que se extrae la madera para elaborar la marimba debe cortarse cuando la marea está alta y no cuando está baja, las olas marcan los golpes, es decir el ritmo de la música. Así, el mar proporciona alimento para el cuerpo y alimento para el alma.

2.9.Intencionalidad pedagógica: Cuando el naipero hace el segundo envío de sus ganancias los padres le ordenan que se regrese porque ellos no sabían qué hacer con tanto dinero, pero su ambición lo condujo más lejos; así que la primera enseñanza es no dejarse dominar por un deseo ambicioso y la segunda es no desobedecer a los padres. Luego sin parecerle suficiente haberle ganado al diablo decide apostar su vida y es ahí cuando pierde; la tercera enseñanza es nunca jugar con la propia vida.

2.11.Símbolos: El mar como universo mítico es el medio que acerca lo sobrenatural: hombre en llamas o diablo, a el mundo real: orilla donde se encuentra un hombre con una pulsión tan humana como la ambición. El buque conduce al protagonista a la casa del diablo, “pa’juera”, y se supone que si van en un transporte acuático la casa de dicho personaje queda mar adentro. Así el mar es el símbolo de lo sobrenatural y misterioso que requiere

tratarse con precaución porque no se sabe qué oculta. Por su mismo carácter místico el mar ha sido escenario de mitos autóctonos de la región Pacífica como el Mavedí o Maravally²⁰.

2.12. Características del Pacífico: El elemento medieval europeo lo encarna la figura del rey, quien es el primer contrincante del Naipero y en medio de su desesperación apuesta como último recurso a una de sus hijas; un mandatario con carencia de equilibrio emocional y financiero. El segundo elemento es la mención de un santo de la religión católica en boca del padre o la madre del protagonista cuando anuncia que perdió la vida en una apuesta con el diablo: “No papá y mamá, no se alegren, que la vida mía la jugué con el diablo. ¡Ay Virgen santísima!”, esta expresión indica la sorpresa ante la noticia de un pecado muy grave, y es una deidad propiamente católica.

2.13. Lo que pierde la narración al ser escrita: Hace falta la aclaración del narrador respecto a la contradicción del relato cuando el Naipero llega al fondo del mar y observa que viene un barco hacia él que se detiene en la orilla, es decir que si estaba en el fondo del mar no podía estar al mismo tiempo en la orilla. Luego el protagonista se montó en el barco y salieron, tampoco queda claro si salieron de la orilla o se fueron mar adentro. Ambas ambigüedades solo pueden ser esclarecidas por un orador y no por un autor.

3. Plano del relato

3.1. Nivel fonético:

3.1.1. Onomatopeyas:

- El rey dijo: uuuuuh, usted pa’ mí es que todavía no sabe jugar.
- Noooooo; usted pa’ mí no es que juega, dice el muchacho.

Estos dos sonidos hacen referencia a la subestimación de un jugador sobre otro.

²⁰ También llamado Buque Fantasma que a bordo viajan personas que ya fallecieron y que en vida hicieron pacto con el diablo para ser ricos e influyentes en sus comunidades (Gonzalez, 1992: p.56).

- Ahí mismo cogió el hombre, barajó su naípe y tra, tra, tra ganó.
- Ahí mismo agarró el hombre y tra, tra, tra, ganó.
- Ahí mismo cogió el muchacho, barajó los naipes y tra, tra, tra, ganó.
- ¡Ooooh! Ahí mismo el muchacho tra, tra, tra, ganó.

La onomatopeya que se repite en las cuatro oraciones se refiere a la velocidad y a la facilidad con la que gana el naipero, es casi la misma oración: las cuatro empiezan con la palabra “ahí mismo” y terminan con la palabras “ganó”. Y la expresión ¡Ooooh! significa la sorpresa del naipero al ver que el rey apuesta ocho millones.

- Cogió el hombre y rúan le ganó las cinco mochilas de oro.
- Y lo cogió el diablo, pa, le ganó.
- Cuando pan, llegó donde el gigante

Las palabras subrayadas en cada oración indican el golpe contundente de la victoria, pues ninguno de sus contrincantes espera que les gane un hombre joven y aparecido de repente sin ninguna reputación o prestigio de jugador.

3.1.2. Geminación:

El verbo dar en modo imperativo se emplea en cinco ocasiones repetido desde tres hasta seis veces en la misma oración, indica que una acción se prolonga.

- Descargar: Le descargaron ese poco de plata, y oro. Dele, dele, dele.
- Avanzar: y dele, y dele, y dele, dele, dele, llegó al fondo del mar.
- Avanzar: Y dele, y dele, y dele, y dele pa'llá, dele, dele, hasta que llegaron a la casa de ese hombre.
- Jugar: dele, dele, dele, hasta que no tenía el diablo más plata.
- Avanzar: la mamá, dele pa' llá, dele pa' llá, y llorá.

Hay otras acciones que se dilatan pero ya no incluyen el verbo dar:

- Modo indicativo del verbo ir, pretérito perfecto, tercera persona del singular, se reemplaza la “f” por una “j”: se jue mijo, se jue mijo, se jue mijo.
- Modo indicativo de verbo ser, pretérito perfecto, tercera persona del singular, se reemplaza la “f” por una “j”: así jue, jue, jue
- Modo indicativo del verbo llorar, presente, tercera persona (llora) y modo subjuntivo, presente, tercera persona (llore): Ay yo, pa’ que juegué mi vida. Y llora, y llore, y llore, y llore.
- Modo indicativo del verbo venir, presente y en tercera persona: Lo miró el papá: viene mijo, viene mijo, esa alegría.

Luego no se prolongan acciones, verbos, sino adverbios:

- Lugar: El hombre: ahí, ahí, ahí no’ máa, ahí no’ máa, ahí no’ máa.
- Modo: así estuvo, así estuvo, así estuvo.

3.1.3. Regionalismos:

3.1.3.1. Apócope: Se omiten las consonantes “r” y “s”: mujé, jugá, vo, pue, má, además se le añade acento a dos palabras que no lo tienen: mujé (mujer), jugá (jugar). Esta manera de escribir se asemeja al poema “*Canción del boga ausente*” del escritor Candelario Obeso: Qué trite que etá la noche, / La noche qué trite etá; a las palabras “triste” y “está” se les suprimieron la letra “s”.

3.1.3.2. Añadir sonido: Para el caso de este relato no aplica la figura retórica Prótesis, ya que el sonido que se le agrega a algunas palabras no es al principio: barajía, juegó, juegué; la letra o sílaba subrayada es el sonido de más.

3.1.3.3.Reemplazar una letra: Jue por fue, incuentre por encuentre, fuegue por juegue y barajió por barajeó.

3.1.3.4.Invención de palabras:

- Isque: también puede decirse “disque”, significa “se dice” es decir una manera impersonal de hacer una afirmación.
- Haiga: verbo haber en tiempo presente, modo subjuntivo, en primera persona del singular.
- Juegemos: verbo jugar en tiempo presente, modo subjuntivo, en primera persona del plural.

3.1.3.5.Abreviaciones: La abreviación más frecuente es la de la preposición “para”: pa’que, pa’nada, pa’donde, pa’mí, pa’juegarlo, pa’juera, pa’ca, pa’lante, pa’lla, pa’ve. Las palabras subrayadas también son abreviaciones que significan: acá, delante, allá, ver.

3.2.Nivel sintáctico:

- Lo cogió de atrás pa’lante: técnica de jugar a los naipes.
- Y cuando ya ganó todo ese poco de plata y ese poco de oro / Buscó ese poco de gente y mandó ese poco de caballos / Descargó ese poco de plata: la palabra poco se usa en sentido contrario a lo que significa.
- Cogió un caballo que mejor dicho: las palabras subrayadas dan a entender que no hay duda de la calidad del caballo.
- Tenía plata en pila: tenía demasiado dinero.

3.3. Fórmula de apertura: Empieza de la misma forma que el relato anterior “Era un hombre y una mujer que tenían un hijo”, el verbo ser está conjugado en pretérito imperfecto lo que indica que los sucesos ya pasaron hace rato.

3.4. Fórmula de cierre: Esta vez no hay una fórmula que indique la continuidad de la narración:

“Cuando pasaron los quince días, el hombre cogió su maletín y adiós que le vaya bien, se fue.

El hombre sin miedo llegó y le dice el diablo: ay, pero vo, ¿como que sos seriecito?”. La oración subrayada podría interpretarse como la voz del narrador que se incluye como testigo, ya que no inicia con un guion que indique diálogo de parte de alguno de los dos personajes que acompañan al Naipero al final de su travesía (su papá o su mamá).

1.3. Juan bandolero

Fuente: Diomedes Portocarrero

Natural del municipio de Guapi, Cauca

Edad: ochenta años

Oficio: folclorista

Este era un pobre que andaba caminando en el pueblo, pa' llá y pa' cá. Había gente que le daba trabajo y otra no le daba, se emborrachaba, pero nada pa' tener mujé y dele pa' llá y dele pa' cá y dele pa' llá y dele pa' cá.

Una vez se enamoró de una muchacha que estaba bailando con él, y le dijo: si vo me querés yo también te quiero, te doy plata y una cosa y otra. La muchacha se reía, pero no le paraba muchas bolas. ¿Al fin me vas a querer o no me vas a querer? No, yo no estoy queriendo a nadie. No me despreciés, yo te sirvo, yo te doy de todo lo que vos necesités, no tengo mujé y todo lo que trabajo es pa' bebé, ya teniendo mi mujé yo teradoi.

La muchacha se entusiasmó a esa palabra, pero nada más, fue a dormir con él una sola noche y quedó en embarazo, y ella atrás, atrás, atrás, atrás, atrás de Juan; preguntaba: ¿oiga, usted no ha visto a Juan por aquí? No, no lo he visto. ¿Mire, usted ha visto a Juan por aquí? Allá en una cantina lo vi, estaba cantando y tomando con unos amigos. Arrancaba la muchacha pa' llá a buscarlo, no lo

encontraba, hasta que llegó un día donde la suegra. Vea tía, ¿su hijo está por aquí? No niña, hace quince días que se fue de aquí de la casa y no ha venido. Pues su hijo me tiene en embarazo. ¿Así que no sabe cómo será que la vamos a sacar?²¹ Pue yo no sé, le dijo la mamá, porque él a mí no me ha dicho esta boca es mía, soy inocente de que tenía en embarazo a la muchacha.

Días van y días vienen, días van y días vienen, barriguita va creciendo, días van y días vienen, barriguita va creciendo, hasta que por fin se llegó el momento de tener un niño. La muchacha lidió su barriga, su parto; nació el muchacho y va creciendo, el papá nada pa' voltarlo a ver ni darle una moneda. Cuando ya el muchacho estuvo caminandito le dijo la mamá: ve, ese que está allá derrengao en esa cantina, es tu papá. Y, ¿cómo se llama? Juan. La muchacha le decía a Juan: mandale algo, pobre muchacho unos dos confites, cualquier cosa, pa' que él coma. Yo no tengo plata, la plata que cojo es pa' bebérmela.

Días van y días vienen, días van y días vienen. Un día Juan dijo: tengo hambre, voy a ir donde ese rico que me dé un bocadito. Llegó. Buenas tardes. Buenas tardes Juan, ¿qué sería? Señor, regáleme un poquito de arroz en un platico o aquí en la planta de la mano. ¿Vo, no andás bebiendo todos los días? ¿Vo no tenés plata? ¿Con qué plata, bebés viche?²²

Hace como tres meses que nadie me da un rial. Eeeeeeeh, mujé, sacale en un coquito, de cualquier cosa que haiga en la cocina a Juan, pa' que se lo coma. La señora se compadeció y no le dio en un coco, sino que le sacó en una hoja negra arrocito, presita y un pedazo de plátano, y empezó sentao a comer. Cuando estaba comiendo y le dijo: señora, ¿me regala un poquito de agua? No joda tanto hombre, esta no es su casa, vaya pa' su casa a que le den agua. La esposa: ¡ay no marido! Dejale dar un poquito que uno cuando come le da mucha sed. Otra vecina apareció y le dijo: venga don Juan, yo le doy el agua. Le dieron el agua.

²¹ Resolver.

²² Aguardiente casero.

Como ya le había pasao el guayabo, dijo: ¡ay cristiano! ¿Yo mismo es que estoy aquí comiendo de limosna? Y un poquito de agua, ay Señor, vo me va a dar el pan de cada día, pero yo a quién le pido, ¿por qué no le puedo pedir a Dios? ¿Por qué yo no me he acordado de él? Yo estaba es bebiendo, ni siquiera he dicho Jesús, qué buen padre. Entonces yo no tengo a quién pedirle, a el diablo será que le pido pue. Cuando en eso venía el hijo allá, con camisita larga. Lo llamó. Mijo venga. El muchacho se quedó mirándolo. Venga, que soy su papá, yo soy Juan. Se acercó. Mijo, ¿usted me quiere hacer un mandado? Sí señor. Váyase por este camino, hay dos caminos, uno que está pantanoso y otro que está lleno de flores, usted verá por cuál se va. ¿Qué hago papá? Pregunte cuál es la cama de Juan Bandolero, en una casa grande que va a encontrar.

Se jue el muchacho, camino andar, entre más caminaba más andaba, camina andar entre más caminaba más andaba. ¿Dónde es que mi papá me mandó, que yo no alcanzo a llegar? Y dele pa' llá y dele acá, y dele pa' llá. A los quince días de haberse ido, oyó bulla, cogían unos hierros, y los machacaban y tiraban unas palancas, unas cosas. Llegó y se paró, vio que había como cinco hombres, uno grande con cachos, otros con cachos chiquitos, otros no tenían cacho sino rabo y vestidos de rojo, pensó: mi papá pa' dónde es que me mandó pue. ¿A qué sería que me mandó? No, aquí no ha sido, cuando praaaaan paró la cabeza el grande, el capataz, y le dice: que querés, gusanillo de la tierra. ¿Qué andás haciendo? Se quedó callao. En qué andás. Vengo a hacer un mandado de mi papá. Vení, ¿quién es tu papá? Juan Bandolero, señor, que cuál es la cama. Ve, esa que está allá, y a lo que el muchacho vio, llegó la candela y guau, guau, guau, guau, tuvo que revolcarse en la tierra pa' apagarse. Se jue pelando y dijo: no, no, no, yo a mi papá no lo quiero má y se jue.

Ay, por Dios, ¿mi papá mismo es el que va a dormir en esa cama de candela? No, yo no creo eso. Y camina andar y camina andar y cuando llegó, a los quince días donde el papá este le dijo: ¿qué

te pasó? ¡Ay! No papá, usted no se llama Juan, usted se llama Juan Bandolero. ¿Quién dijo? Ese señor que está allá, le pregunté cuál era su cama y me dijo esa, y la candela vino pa' cá, vea cómo estoy. ¡Ay mijo por Dios! Y, ¿vos te acercaste? No señor, yo estaba lejo y la candela venía pa' onde mí, allá es que usted va a dormir papá. Ay no, no, no, no, no, no. ¿Y esa qué casa es? Como él era inocente no sabía lo que pasaba. Juan Bandolero dijo: no yo pa' llá no voy. Cogió una piedra y anduvo por toda la ciurá, dándose golpes en el pecho. Perdón pide Juan Bandolero y pum, a tarde y mañana.

Días van y días vienen y él dándose piedra, dándose piedra, dándose piedra. En eso venía el compadre que le había cargado un hijo. ¿Compadre Juan, qué es lo que le pasa? ¡Ay compadre! Yo mandé a mi hijo a ver cuál era mi cama. Mi hijo se quemó y me dice que estaba una cama en candela. No sufra por eso que no le va a pasar nada, tenga fe, dele y dele y dele y dele y dele golpe al pecho y dele golpe al pecho.

A los cinco meses de estar dándose golpes en el pecho, amaneció muerto en la calle y la piedra adentro del corazón. Todo el mundo se burlaba de Juan Bandolero y vea, él mismo se mató. ¡Ay!, dijo el compadre, usted se va pa' el cielo, po' que se ve arrepentido. Le contestó: compadre, morí de sed porque no tenía agua qué tomar, ya se le iba a arrancar el alma, estaba para agonizar, no tenía voz, no tenía nada, y Juan cantó: los ángeles en el cielo, me den un poquito de agua, me muero de sed y de hambre, me muero de sed y de hambre, me moriré de este calambre.

Y quedó, ahí mismo. Cuando arrancó²³ llegaron todos los amigos, porque cuando estaba vivo no tenía a nadie, pero la gente lo quería. Ahí mismo cogieron bombo, cununo, guasá y con ese canto que él le pidió agua a Jesucristo, le cantaron y ese mismo toque le tocaron y va subiendo Juan Bandolero al cielo. Cuando llegó a la puerta, le dice el Señor Jesucristo: papá, abra la puerta que

²³ Murió.

llegó Juan Bandolero, ese enemigo que anda por el aire tentando las almas. Ya se había hecho ángel, arcángel, querubín, serafín, ya era como un santo y empezaron a tocarle la puerta al cielo y el Señor bien sereno.

Le dice Juan: Señor, aquí estoy. Entra Juan, le dijo el Señor. Y Juan le dijo: ¿aquí debajito de tus pies es mi puesto? No, sentate ahí, al lado. Cuando en eso empezaron a tocar. Bailaba san Pedro con la Dolorosa, san Juan con la Virgen del Carmen, bailaban todos los santos. Cuando el Señor vio, dijo: aquí no, dejen la música porque trastornan el cielo. Estaba casi terminando la música y el Señor estaba haciéndole la recibida a Juan Bandolero que se había salvado por arrepentimiento.

En eso aparece el diablo: ¿este quién es? ¿Qué hace aquí? Ese es Juan Bandolero que se ha salvado, contestó. Cuando Juan Bandolero que era un bandolero, no se acordaba de usted, nunca decía nada, nunca rezaba, nunca decía nada. ¿Y se ha salvado? ¡Ay!, le dijo el Señor, sí. Córrase, y retírese de aquí, y andarás arrastrado como la culebra, tentando las almas. Acabando, acabando, se acabó mi cuento, sea mentira sea verdad, que se abra la tierra y se vuelva a cerrá.

1. Plano de la narración

1.1.Narrador: Heterodiegético omnisciente, no está presente en la historia pero lo sabe todo de principio a fin.

1.2.Narratario: indefinido.

2. Plano de la historia

2.1.Diégesis: es la historia de un hombre que le gustaba mucho gastarse el dinero en licor, sintió la necesidad de conseguir una pareja para detener su adicción pero solo logró engendrar un hijo por el que nunca se hizo cargo ya que continuaba gastándose el dinero en su vicio, llegó a tal deterioro que hasta pedía limosna para comer. Una vez se encontró

a su hijo y le pidió el favor de ir al infierno, el niño regresó quemado y diciéndole a su papá que él tenía una cama de fuego reservada. Juan se arrepintió de todo lo malo que hizo en vida pero sus golpes de pecho no sirvieron para ganarse un lugar en el cielo.

2.2.Inicio: Juan era un hombre que sintió la necesidad de conseguir esposa para dejar el vicio de la bebida, la consiguió y además la dejó en embarazo. La mamá del niño lo buscó incansablemente pero cuando lo encontró él no se hizo cargo. Un día sintió hambre y pidió comida en una casa que no era la suya.

2.3.Nudo: después de los efectos del licor se dio cuenta de que no solo había pedido limosna sino que se había olvidado de Dios, y por lo tanto, no tenía a quien pedirle. Entonces mandó a su hijo a donde el diablo. De regreso el hijo le contó que se quemó por haberle hecho ese favor, que su nombre verdadero era Juan Bandolero y que lo esperaba una cama incendiada.

2.4.Desenlace: como Juan no quería ir al infierno pidió perdón dándose golpes en el pecho con una piedra hasta que ésta se incrustó en su corazón. Mientras agonizaba sintió mucha sed y pidió agua a Jesucristo en un canto, los amigos que estaban presentes lo despidieron con ese mismo canto acompañado de instrumentos musicales. Juan subió al cielo por haberse arrepentido, a su llegada los santos empezaron a bailar y Dios no había terminado de darle la bienvenida cuando llegó el diablo a recordarle al Señor que Juan Bandolero nunca se acordó de él en vida, así que lo condenó a arrastrarse como la culebra tentando las almas.

2.5.Pasos del cuento maravilloso:

- El protagonista desea tener una esposa.
- Sale de la casa materna.

- Aparecen dos ayudantes, dos vecinas, la una le da comida y la otra agua; estos no son instrumentos encantados pero a través de la comida mendigada halla el objeto de su búsqueda que es el arrepentimiento.
- No hay duelo con el adversario porque su hijo le sirve de intermediario entre él y el diablo.
- El protagonista no regresa a su casa sino que peregrina por la ciudad pidiendo perdón.
- Juan es perseguido en su camino al cielo.
- No hay una prueba para Juan, solamente la versión del diablo que cuenta sus antecedentes.
- Es expulsado del cielo sin subir al trono ni contraer matrimonio con alguna princesa.

2.6. Personajes:

- Protagonista: Juan, no es un héroe, por el contrario es un hombre con pocas virtudes.
- Donantes: las vecinas que le dan comida y agua.
- Antagonista: el diablo, es un obstáculo para el objetivo del protagonista.
- Auxiliar: el hijo, quien le hace el favor de ir al infierno por él.
- El bien amado: es la salvación a través del perdón de sus pecados.

2.7. Tiempo: el tiempo objetivo es lineal, contado en pasado, pero no se precisa cuánto tiempo pasa desde que conoció a la muchacha en el baile hasta que el hijo le hace el favor de ir al infierno, pero se deduce que fueron varios años; el único tiempo que se menciona son los cinco meses durante los cuales se dio golpes en el pecho con una piedra. No hay tiempo

subjetivo porque los personajes no recuerdan hechos del pasado ni especulan lo que va a pasar a través de sueños.

2.8.Espacio: es externo porque todo sucede fuera de la casa de Juan, es decir en la ciudad. El primer referente es la cantina donde permanece la mayoría del tiempo por su adicción al licor; luego la casa grande, es el mismo infierno, que visita el hijo de Juan, donde hay diablos que trabajan el hierro y camas incendiadas; finalmente el cielo que es un lugar alto según indica la frase “va subiendo Juan Bandolero al cielo” y además tiene una puerta.

2.9.Intencionalidad pedagógica: Las malas acciones tarde o temprano se pagan sino es en vida es en la muerte, por eso tenemos que ser buenos padres, esposos y sobre todo no coger ningún vicio que nos haga perder la voluntad y la razón.

2.10. Símbolos: El infierno es una casa grande donde se trabaja el hierro y los condenados ocupan camas, es similar a una cárcel o a una cuadrilla de esclavos mineros que trabajaban sin parar para extraer materiales, mientras un capataz los obligaba a cumplir su voluntad cueste lo que cueste.

2.11. Características del Pacífico: existe una cosmovisión católica desde la división de las almas en buenas y malas, y por consiguiente, una división del espacio que habitan después de la muerte: cielo e infierno.

Por otra parte, es evidente que la música hace parte de la cotidianidad de las personas del Pacífico, las canciones y el baile surgen con espontaneidad de los acontecimientos. El primer ejemplo de la música vinculada a la vida social de los habitantes del Pacífico es cuando Juan Bandolero muere y asciende al cielo:

Y quedó, ahí mismo. Cuando arrancó llegaron todos los amigos, porque cuando estaba vivo no tenía a nadie, pero la gente lo quería. Ahí mismo cogieron bombo, cununo, guasá

y con ese canto que él le pidió agua a Jesucristo, le cantaron y ese mismo toque le tocaron y va subiendo Juan Bandolero al cielo.

Los amigos del protagonista improvisaron un acompañamiento musical a la canción que el difunto se había inventado unos minutos antes para pedir agua. Este canto podría ser interpretado como una alabanza a lo divino: al milagro de la salvación, o sea una Loa. El segundo ejemplo de que la música en la cultura del afropacífico permea todos los espacios y todos los momentos, algunas veces conduciendo al baile, es cuando Juan Bandolero llega a la puerta del cielo: “Cuando en eso empezaron a tocar. Bailaba san Pedro con la Dolorosa, san Juan con la Virgen del Carmen, bailaban todos los santos. Cuando el Señor vio, dijo: aquí no, dejen la música porque trastornan el cielo”. Además la última frase que está subrayada corrobora la relación música-pecado implantada por el padre Mera, explicada al principio de este capítulo.

Pero volviendo al tema de la espontaneidad con la que nace la música en los actos cotidianos del Pacífico una de las personas entrevistadas en el minuto 1:35 del video “*El espíritu de la marimba*” dice al respecto: “siempre uno con cualquier cosita que la persona haga antonces ya por ahí uno saca la letra”, explica el timbiquireño al hablar de una señora que vivía en Timbiquí y un día se agachó para orinar; también habla de la imposibilidad de no sentir la música en el cuerpo: “una persona que oiga la música y no se mueva a una música de estas, haga de cuenta que ese no tiene espíritu, que ese no está vivo”. Así, aunque los relatos tengan elementos fantasiosos, están arraigados a unas costumbres y a unos modos de estar en el mundo que merecen ser comprendidos, estudiados y valorados.

- 2.12. Lo que pierde la narración: el protagonista le dice a su hijo que pregunte cuál es la cama de Juan Bandolero, el niño le dice al diablo grande que su papá se llama Juan Bandolero y cuando regresa a donde Juan el niño le dice “¡Ay! No papá, usted no se llama Juan, usted se llama Juan Bandolero”, como si ya no lo supiera.
- Tampoco queda claro por qué dice esto si él lo que quiere es salvarse: “Cuando llegó a la puerta, le dice el Señor Jesucristo: papá, abra la puerta que llegó Juan Bandolero, ese enemigo que anda por el aire tentando las almas”. Nunca nos dijeron que Juan volara, si se entiende en sentido literal; sino es así el lector podría comprender que el protagonista andaba sin rumbo provocando a las personas, pero en realidad la única persona que siguió sus proposiciones fue la madre de su hijo, por lo tanto esta frase sigue quedando suelta y requiere ser explicada por el narrador.

3. Plano del relato

3.1. Nivel fonético

3.1.1. Onomatopeyas:

- Eeeeeeh: es el reclamo que le hace el esposo de la vecina para que le de comida a Juan. Dentro de la narración esta onomatopeya cumple función conativa porque el hablante pretende que el oyente actúe en conformidad con lo solicitado a través de un sonido que es un reclamo, como dando a entender que es el colmo negarle un plato de comida a alguien hambriento.
- ¡Ay!: se repite ocho veces para expresar en primer lugar que un personaje está en desacuerdo con algo si después se encuentra la palabra “no”, en segundo lugar indica un lamento cuando va seguida de un sujeto y en tercer lugar sugiere que alguien cayó en cuenta de algo repentinamente.

- Praaaaaan: indica que de repente el diablo grande volteó a mirar al hijo de Juan Bandolero.
- Guau, guau, guau, guau: cada sonido indica las veces que se acercó la candela a la piel del hijo de Juan.
- Pum: es el golpe de la piedra en el pecho del protagonista.

3.1.2. Geminación:

- El empleo del verbo dar se ha repetido en todos los cuentos del presente análisis y tres veces en este último, aquí está acompañado de adverbios de lugar (allá, acá) o de una acción (golpe): Dele pa' llá y dele pa' cá y dele pa'llá y dele pa' cá / dele pa' llá y dele acá, y dele pa' llá/ dele y dele y dele y dele y dele golpe al pecho y dele golpe al pecho. Las dos primeras indican una búsqueda incesante de los propósitos por parte de Juan y del hijo de Juan respectivamente; la última geminación revela que los golpes de pecho fueron constantes.
- atrás, atrás, atrás, atrás, atrás: esta geminación también indica una búsqueda, por parte de la mujer que dejó embarazada Juan.
- El tiempo como en la vida real no se detiene, por lo tanto las acción trascienden hasta convertirse en consecuencias: Días van y días vienen, días van y días vienen, barriguita va creciendo, días van y días vienen, barriguita va creciendo / Días van y días vienen, días van y días vienen / Días van y días vienen y él dándose piedra, dándose piedra, dándose piedra. La primera frase y la última están muy claras, la segunda significa que Juan siguió tomando licor hasta que no tenía dinero ni para comer.

- Las acciones de caminar y andar que son sinónimos se repiten en dos ocasiones y es una geminación similar a la que aparece en el primer cuento: camino andar, entre más caminaba más andaba, camina andar entre más caminaba más andaba / Y camina andar y camina andar. El protagonista de ambas repeticiones es el hijo de Juan Bandolero quien no pierde el propósito de llegar a su destino, la primera se menciona cuando él va hacia la casa del diablo y la segunda cuando regresa a donde su padre.
- Negaciones rotundas en boca del hijo de Juan: no, no, no / Ay no, no, no, no, no, no. La primera la dice para asegurar que no va a querer más al padre y la segunda para negar el hecho de que su papá va a dormir en una cama incendiada.

3.1.3. Regionalismos:

3.1.3.1. Apócope:

- vo, pue, va, má, lejo, son palabras a las que se les suprime el fonema “s” al final. La única palabra a la que se le suprime una letra distinta es a Mujé que se le quita la “r”.
- Aparecen tres palabras a las que no se les suprime el último fonema sino el antepenúltimo: Derrengao / Callao / Sentao, a todas se les omitió la letra “d” antes de la “o”, las tres son adjetivos y significan derrengado (cansado), callado (silencioso) y sentado (quieto).

3.1.3.2. Reemplazar una letra: jue, voltiarlo. A la primera se le pone una “j” en lugar de una “f” y a la segunda una “i” en lugar de una “e”.

3.1.3.3. Invención de palabras:

- Teradoi: es la abreviación de “te la doy” con otras letras como la “r” que es completamente diferente al sonido de la “l” y la “i” que tiene el mismo sonido de la “y” cuando funciona como vocal o conjunción.
- Caminandito: es el verbo caminar en gerundio al que se le ha agregado la “i” y la “t” lo que le da una condición de diminutivo, la particularidad es que los diminutivos, gramaticalmente, se aplican a los sustantivos, adverbios o adjetivos pero no a los verbos.
- Haiga: fue explicada en el cuento dos.
- Ciurá: fue explicada en el cuento uno.

3.1.3.4.Abreviaciones: Pa’llá / Pa’ca / Pa’tener / Pa’bebé / Pa’voltiarlo / Pa’que / Pa’bebérmela / Pa’su / Mijo / Pa’donde / Pa’apagarse / Pa’onde / Pa’el cielo / Po’que. La mayoría de abreviaciones se forman con la preposición “para”, solo una se forma con la preposición “por” y solo una es la abreviación de dos palabras que no son ninguna de las preposiciones mencionadas (mi hijo).

3.1.3.5.Diminutivos: Bocado / Poquito / Platico / Arrocito / Presita. Todos usados para mencionar la comida que recibió Juan Bandolero al pedir limosna, quizá con la intención de demostrar lástima ante su condición o ante la insignificancia de su petición.

3.2.Nivel sintáctico:

- No le paraba muchas bolas: no le prestaba mucha atención.
- ¿así que no sabe cómo será que la vamos a sacar?: no sabe cómo van a resolver el asunto en cuestión.
- Él a mí no me ha dicho esta boca es mía: Juan no le ha dicho que ese hijo era de él.

3.3.Fórmula de apertura: “Este era un pobre que andaba caminando en el pueblo”, empieza de la misma forma que los otros dos.

3.4. Fórmula de cierre: “Acabando, acabando, se acabó mi cuento, sea mentira sea verdad, que se abra la tierra y se vuelva a cerrá”, tiene una sonoridad que radica en la rima entre: mentira, verdad, cerrá. Y la tierra se abre para dar a conocer el relato y se cierra para conservarlo para siempre, como una especie de acuerdo con los oyentes que guarden la historia en la memoria.

Conclusiones: Las geminaciones o frases que se repiten en el transcurso de todos los cuentos parecen indicarnos que las acciones no se detienen, y mientras no se detengan las consecuencias de las mismas son inevitables. No debe considerarse que haya como tal una fórmula de apertura sino más bien una de cierre. El espacio simbólico del infierno como lugar de castigo se asemeja a las minas o a las haciendas donde eran sometidos los esclavos. Se corrobora la relación diablo-música y la incorporación de la música a las tradiciones orales, por eso se hace necesario explicar, en una proyecto de aula, la música en el Pacífico para introducir el tema de la tradición oral de esta región. El concepto de identidad es inevitable para estudiar cuentos de tradición oral en el aula, ya que desde la descripción de los personajes, sus acciones y los espacios tienen relación con la historia y la cultura de las comunidades a las cuales pertenecen los relatos, en este caso comunidades del litoral. Al parecer la relación filial de las personas del Pacífico es muy fuerte, pues todas las estrategias de conseguir dinero o comodidades van encaminadas a restaurar el orden económico de la propia familia, a excepción de Juan Bandolero, los otros dos personajes principales siempre están pensando en el bienestar de su familia y si el personaje cambia de lugar y se encuentra mejor: se lleva a su familia consigo.

CAPÍTULO III: SECUENCIA DIDÁCTICA

Lo que se pretende con esta propuesta de aula es que la investigación sobre tradiciones orales del Pacífico colombiano y el análisis de los cuentos escogidos no quede solamente como una investigación para la Escuela de Literatura o como motivación para incluir en el pensum asignaturas que contengan este tipo de textos, la idea es que todo este discurso tenga una aplicabilidad real en la enseñanza de la literatura, que pueda llevarse al aula de clase a nivel de bachillerato. Esta propuesta didáctica busca: promover desde el grado octavo identificación con la literatura no canónica colombiana a través de elementos culturales y discursivos; y proporcionar un material de apoyo a la labor de docentes de Lengua Castellana y Literatura.

Los egresados de esta licenciatura seremos los futuros docentes a cargo de un área fundamental, Lengua Castellana, que incluye la literatura como uno de los cinco factores que organizan los Estándares Básicos de Competencias del Lenguaje propuestos por el Ministerio de Educación Nacional (MEN). Como esta secuencia está pensada para estudiantes de grado octavo, para su elaboración se tuvieron en cuenta dos factores de los estándares especificados en la sección “Octavo a noveno”, el primero es el de Literatura: “Conozco y caracterizo producciones literarias de la tradición oral latinoamericana” (p.21), dentro de las producciones orales latinoamericanas se encuentran los relatos del Pacífico colombiano; el segundo factor es Medios de comunicación y otros sistemas simbólicos: “Comprendo los factores sociales y culturales que determinan algunas manifestaciones del lenguaje no verbal” (p.22), los relatos deben contextualizarse desde la historia de la conformación de la sociedades negras en Colombia, donde la música es la principal manifestación del lenguaje no verbal pues hace parte de la identidad y de la cultura de

las poblaciones afropacíficas, acompaña la oralidad en las maneras de contar y a las costumbres musicalizadas de celebraciones festivas y religiosas.

Para lograr los objetivos debemos empezar por conocer o recapitular los relatos orales que han contado los abuelos de los estudiantes acerca de encuentros fantasmagóricos, para transcribirlos con algunas pautas de composición específicas que los acerquen a la manera de contar de los oradores del Pacífico, pautas evidenciadas en los cuentos leídos. El tema del texto debe ser fantasmagórico para conectar el tópico de lo leído con lo escrito por los estudiantes: la lucha entre el bien y el mal a través de la figura de un ser del imaginario colectivo, en el caso de la antología “Cuentos para dormir a Isabella” es el diablo y en el caso de los estudiantes fue recurrente el duende, la bruja y la llorona.

De esta manera los estudiantes tendrán contacto directo con los relatos de tradición oral porque además de escuchar la experiencia del encuentro tenebroso, les van a contar las formas de ahuyentar a los espantos que sus abuelos aprendieron de sus padres o de otros familiares, para terminar de comprender que el discurso oral merece ser valorado desde la escuela por contener maneras particulares de interpretar el mundo que nos pertenecen, es decir, que nos identifican como colombianos, al mismo tiempo que estudiarlos nos incentiva a respetar las diferencias y a conocer las riquezas que ofrece el lenguaje. Por otra parte, las pautas para la escritura les permiten a los docentes guiar la elaboración del texto y tener criterios de evaluación o selección.

Las posibles dificultades que los docentes pueden encontrar en el camino es que no todos los estudiantes tiene a sus abuelos vivos o no tienen la facilidad de hablar con ellos por cuestiones de distancia, inconvenientes familiares o porque sus abuelos no se encuentran en condiciones de salud óptimas para recordar las historias. La otra dificultad, aunque remota pero se debe tener en

cuenta, es que los abuelos no hayan tenido ningún encuentro en su vida con fenómenos sobrenaturales que hayan requerido de algún agüero o tratamiento especial para solucionarlo. En cualquiera de los anteriores casos se les indica a los estudiantes que pueden recurrir a una persona mayor de 60 años que sea conocido suyo o cercana la familia.

Esta secuencia didáctica es el resultado de las clases sobre cuentos de tradición oral del territorio colombiano implementadas durante el año 2015 en el grado octavo del colegio Luis Carlos Galán Sarmiento de la ciudad de Cali, entidad privada de estrato tres, donde habían dos grupos cada uno con 20 y 24 estudiantes respectivamente, con un promedio de edad entre los 13 y 15 años, en total habían 26 hombres, 18 mujeres y 6 estudiantes con ascendencias raciales afrocolombianas. La versión que se presenta es la condensación de un periodo académico que duró tres meses con una intensidad horaria de una hora a la semana; los resultados fueron textos escritos de los cuales se seleccionaron cuatro muestras representativas. Así que la siguiente propuesta incluye los ajustes derivados de esa implementación y seguimiento.

1. Diagnóstico: dialogar con los estudiantes si tienen abuelos que aún estén vivos, con cuál se relacionan mejor o son más cercanos, cuántos años tienen, si viven cerca, en qué condiciones de salud se encuentran y si en algún momento les han contado historias de mitos o creencias de los lugares donde crecieron, cuáles son esas historias; luego a través de preguntas se conduce a los estudiantes a que relacionen esas historias con el concepto de tradición oral: ¿qué se considera tradición oral?, ¿son los relatos de los abuelos tradición oral?, ¿quién construye las tradiciones orales?, ¿a quién pertenecen las tradiciones orales?, ¿se pueden y deben escribir las tradiciones orales?. Será un conversatorio donde todos tendrán la oportunidad de hablar, descubrir que en las historias

pueden haber personajes iguales pero con versiones diferentes y que el concepto de tradición oral no está tan alejado de sus realidades.

2. Tarea: grabar una historia fantasmagórica de un abuelo, pero sino no tiene o no puede contar con algún abuelo, de una persona de más de 60 años. Luego transcribirla al cuaderno y llevarla a la clase.
3. Sensibilización: dividir el grupo en cuatro subgrupos para que cada uno rastree en la letra de una canción el tópico indicado, para lo cual se seleccionaron:
 - I. Tópico: historia colonial, ingreso de los esclavos africanos.

Rebelión - Joe Arroyo

Quiero contarles mi hermano un pedacito de la historia negra
de la historia nuestra caballero y dice así:

en los años mil seiscientos
cuando el tirano mandó
las calles de Cartagena
aquella historia vivió

Cuando aquí
llegaban esos negreros
africanos en cadenas
besaban mi tierra
esclavitud perpetúa (x 3)

Que lo diga Salomé
ucatelé eh
Changó, Changó...

Un matrimonio africano
esclavos de un español
que les daba muy mal trato
y a su negra le pegó

Y fue allí
se reveló el negro guapo
tomó venganza por su amor
y aun se escucha en la verja no le pegue a mi negra
no le pegue a la negra (bis)

Coro:

¡Oye men no le pegue a la negra!
no le pegue a la negra (bis)
¡oye esa negra se me respeta!
no le pegue a la negra
aún se escucha, se escucha en la verja
no le pegue a la negra
no, no, no, no, no...
no le pegue a la negra (x 5)
no le pegues

Y con ustedes... Chelito de Castro

Vamos a ver que le pegue a jeva

no le pegue a la negra
que el alma, que el alma, que el alma que el alma, que el alma se me revienta
no le pegue a la negra
eehh no, no, no, no, no, no le pegue a mi negra
no le pegue a la negra
porque el alma se me agita mi prieta
no le pegue a la negra

El Chombo lo sabe
y tú también
no le pegue a la negra.

- II. Tópico: registros lingüísticos, cómo se usa el lenguaje (palabras que están mal escritas y cuál acento se identifica).

Oro – Chocquibtown

Tierra llegó un **fulano** llevándose todo mi oro (bis)
vestido de blanco entero y con acento extranjero
prometió a cambio de oro dejarme mucho dinero
el tipo de quien les hablo nunca más apareció
cogió mi metal precioso y todo se lo llevó

Coro:

Ladrón te fuiste
con mi oro
y me dejaste

sin mi oro (bis)

Eehh con solo engaño y na'ma

viniste pa'ca

a llevarte mi oro primero

con tu acento extranjero

y tu pinta de sombrero

hecha pa'lla

fuera de acá papá

no vuelve a robar mi oro

señor

yo te dejo

vete con todo y espejo

(Coro)

To mi oro

se acabao

los dueños son empleados

más pobreza ha llegao

la inocencia se ha marchao

y de aquí no me voy, voy

de esta tierra yo soy, soy

mi alma es como los río

camino recorrido

(Coro)

Oro, oro

te llevaste mi oro (x 8)

¡Hay ladrón te fuijite!

con mi oro

¡Hay me dejajte!

sin mi oro (bis)

Ni pa'barequiar

con mi oro

ni pa barequiar

sin mi oro

Hay vo te fuijite

con mi oro

hay me dejaste

sin mi oro...

te llevaste mi oro (bis)

III. Tópico: ubicación geográfica en Colombia de los lugares mencionados.

Zapateando y coqueteando – Socavón

Dientes de tío Guachupé

porque ya está oscureciendo

converse aquí con sus negros

hablemos de mis ancestros

de cómo fue que llegaron
desde esa África negra
de los mitos y leyendas
que enaltecen nuestra etnia .
No se vayan que los negros
todos estamos de fiesta
en la fiesta de Petronio
grandeza, grandeza
de nuestra tierra.

Y si hoy pintan ángeles blancos
pinten angelitos negros
con polleras coloradas y sonrisa de mi pueblo.
La sonrisa de los negros en mi costa que es tan bella
porque al ritmo de bambuco, las polleras se menean
y los negros con las negras, bailan y forma pareja (bis)

Coro:

Y los negros zapatean ay y las negras coquetean
con sus cuerpos de palmeras,
Ay los negros zapatean ay y las negras coquetean
con sus cuerpos de palmeras.

Yo quiero un negro costeño porque soy timbiquirena, a ritmo de currulao, para mover las
caderas (bis)

(Coro)

El negro en su caminao, enamora a su pareja (bis)

(Coro)

Y al ritmo de currulao

en esta tierra tan bella

con su cuerpo de palmera y sonrisa de sirena

zapateando y coqueteando, movemos nuestras caderas (bis)

(Coro)

El negro en su caminao, enamora a su pareja (x 4)

(Coro)

...

Y a todo **nuestro pacifico** los une una sola fiesta, es la fiesta del Petronio identidad de mi tierra (bis)

Las de **Guapi**: zapatean

Ay las de **Lope**: coquetean

Las de **Tumaco**: zapatean

En **Buenaventura**: coquetean

Ay las del **Charco**: zapatean

Las de la **Tola**: coquetean

En Barbacoa: zapatean

En Buenaventura: coquetean

Las de Chocó: coquetean

Ay en Timbiquí: coquetean (x 4)

IV. Tópico: personajes míticos.

Andarele – Bahía

Coro:

Andarele, Andarele

andarele vamono (x 4)

Una guayaba madura

andarele vamono

le dijo a la verde verde

andarele vamono

el hombre cuando es celoso

andarele vamono

se acuesta pero no duerme

andarele vamono

(Coro)

Leonel Alegría, reciba este homenaje del Grupo Bahía

¡Que bonita muchachita!

andarele vamono

si su mama me la diera

andarele vamono

yo sería feliz con ella eehh

andarele vamono

mañana se la volviera

andarele vamono

(Coro)

Marimba a la lata.

En Tumaco y Esmeralda

pa'que lo gocen

(Coro)

El duende se fue a bañar

andarele vamono

ooooiii se le robaron la ropa

andarele vamono

y la Tunda se reía eehh

andarele vamono

ooooiii al ver el duende en pelota

andarele vamono

(Coro x 6).

El siguiente paso es escuchar las canciones para socializar el tópico que rastreó cada grupo, qué encontraron, qué conocen del tema, con qué lo relacionan, habían escuchado antes la canción, dónde la habían escuchado, conocen los autores de las canciones. Luego entre todo el grupo se encuentra la relación de: personaje dominante y subordinado, esclavitud y libertad entre la canción Rebelión y Oro; también la relación de: los instrumentos musicales, la mención de mitos y leyendas con el Duende y la Tunda, el departamento de Colombia donde pueden estar ubicados los lugares de las canciones Andarele y Zapateando y coqueteando. Se debe partir de lo dicho por los estudiantes para complementar la información con explicaciones concisas, pues se trata de que ellos se motiven con la introducción al tema.

4. Explicación: el docente debe explicar algunos aspectos o conceptos previos antes de leer los relatos. A continuación un listado de explicaciones que deben llevarse a cabo en el orden que se presentan.

- I. Breve historia colonial de la llegada de los africanos a América. Para lo cual un archivo en Prezi, aplicación multimedia para la creación de presentaciones, apoya el discurso. Dicho documento puede encontrarse en el link: <https://prezi.com/wszn9jmolpfm/esclavitud/>
- II. Tradición oral: discurso verbal (lenguaje coloquial, onomatopeyas, gestos con el cuerpo), transmite saberes, identifica a una comunidad, intencionalidad pedagógica, mezcla de realidad y ficción, se transfiere de generación en generación para no olvidar, los oradores emplean elementos mnemotécnicos, intervención del público, cambio de intérpretes, patrimonio colectivo, no tiene autores ni versiones originales, no se puede cambiar lo esencial.
- III. Tradición oral en el Pacífico: en la modalidad contada fabulas, cuentos, mitos y cachos, éstos contienen moralejas, mezclan elementos africanos y medievales, en algunos casos hacen uso de retahílas y estribillos. En la modalidad cantada encontramos: desate, proverbio o refrán, la ronda, canto de boga, décima, romance, copla, chigualo, alabao, arrullo, loa. No se puede desligar la música de las tradiciones orales del Pacífico colombiano.
- IV. Música del litoral Pacífico colombiano: para presentar un marco general de la música en esta región es necesario la proyección de la página del Ministerio de Cultura ubicada en el link <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartograf%C3%AD-de-pr%C3%A1cticas-musicales-en-colombia>. Abrimos el icono rojo denominado “Música tradicionales”, la lectura nombrada “Cartografía de prácticas musicales en Colombia” la resume el docente, click sobre el punto verde “Músicas Pacífico Norte”, escuchamos las tres canciones ubicadas en los numerales 1,2 en la parte superior, explicación de la Chirimía con sus correspondientes instrumentos,

además de la visualización de la galería multimedia. Nos devolvemos al mapa de Colombia, hacemos click sobre el punto azul “Músicas Pacífico Sur” escuchamos las cuatro canciones ubicadas en los números 1, 2, 3, explicación de los conjuntos de arrullos, vocales y marimba con sus respectivos instrumentos, cuando sea el caso, más el acompañamiento de la galería multimedia.

Presentar el libro “Cuentos para dormir a Isabella”: recopilación de cuentos de tradición oral del Pacífico colombiano, realizada por el Ministerio de Educación. Responder a las siguientes preguntas: ¿qué es una compilación y qué relación tienen todos los cuentos del libro?, ¿por qué si el tema es tradición oral se van a trabajar textos transcritos?, ¿por qué se escogieron esos tres relatos, es decir, qué tienen en común?

5. Actividades:

- I. Lectura individual: en clase cada estudiante lee los relatos “Los tres hermanos”, “El naipero” y “Juan Bandolero” con base en las pautas: trama, conflicto, tema, perfil psicológico de los personajes.
- II. Análisis colectivo: qué tienen en común los tres relatos en cuanto al aspecto lingüístico y temático. Para trabajar el primer punto se hace un cuadro comparativo en el tablero de sonidos que se omiten y sonidos que se agregan, los mismos estudiantes salen a copiar las palabras; al finalizar se explica la influencia Bantú e inglesa en las variaciones fonéticas (abreviaciones, omisiones, etc.), el empleo de frases que se repiten (geminaciones), de onomatopeyas y frases de cierre, se complementa con el elemento de la identidad en las maneras de hablar. En cuanto a las semejanzas temáticas la idea es encaminar la conversación hacia la relación filial entre las personas del Pacífico, la identificación del diablo como el personaje mítico que tiene una

relación histórica con la música, que no hay una moral dual y por lo tanto siempre hay una oposición entre el bien y el mal (el dinero fácil no es el camino).

III. Reelaboración individual guiada: a partir del relato que les contaron y con el ejemplo de los cuentos leídos, crear un cuento que dé cuenta de los siguientes aspectos:

- Título
- Una frase que se repita y que sirva de recordatorio
- Personajes arquetípicos
- La dualidad entre el bien y el mal
- Empleo del lenguaje coloquial del abuelo
- Dos onomatopeyas
- Inventar una fórmula de cierre que dé a entender que el cuento continúa

IV. Correcciones sintácticas, ortográficas y semánticas (requisitos, tema, conflicto, desenlace) por parte del docente.

V. Entrega de la versión final del texto.

VI. Lectura en voz alta del relato inventado: los estudiantes entregan el relato cuando haya pasado por las correcciones del docente encargado, cuando todos los estudiantes hayan entregado se forman grupos de cuatro o cinco estudiantes, cada estudiante lee su propio relato en el grupo y todos los integrantes del grupo escogen uno para leerlo frente a todo el salón. Se recomienda el trabajo por equipos ya que leerlos todos en frente se puede volver tedioso.

6. Discusión de los resultados: responder en grupo las preguntas ¿en qué se parecen los relatos escritos a los leídos?, ¿les gustó trabajar este tipo de textos?, ¿por qué es importante incluir relatos de tradición oral en el programa de literatura de grado octavo? Este proceso valorativo o apropiación de la actividad se debe demostrar con la conclusión de los mismos estudiantes de que el texto del libro y el texto creado se parecen, para ello deben contrastarse las realidades (necesidades e intereses inmersos en ambos relatos) y los tópicos que comparten.

Recursos: bafles para reproducir sonido de las canciones, computador, video beam, conexión a internet.

Cronograma: Aunque durante las clases el tiempo invertido para abordar este tema fue de tres meses, se considera que con el orden de esta secuencia tendría una duración de seis semanas, si se trabaja dos horas semanales.

Clase	Actividad
1. Diagnóstico y tarea	Diálogo sobre los abuelos y sus historias. Al final la tarea.
2. Sensibilización	Actividad con las cuatro canciones.
3. Explicación	Breve historia colonial, definición tradición oral, tradiciones orales del litoral, músicas del Pacífico colombiano y presentación del libro “Cuentos para dormir a Isabella”.
4. Actividad	Lectura individual de los tres relatos, análisis colectivo, reescritura guiada (incorporación de las pautas de composición).
5. Corrección	Últimas correcciones por parte del docente y entrega final.
6. Lectura por equipos	Un representante de cada grupo lee la versión final del texto seleccionado. Al finalizar se debate acerca de todo lo realizado

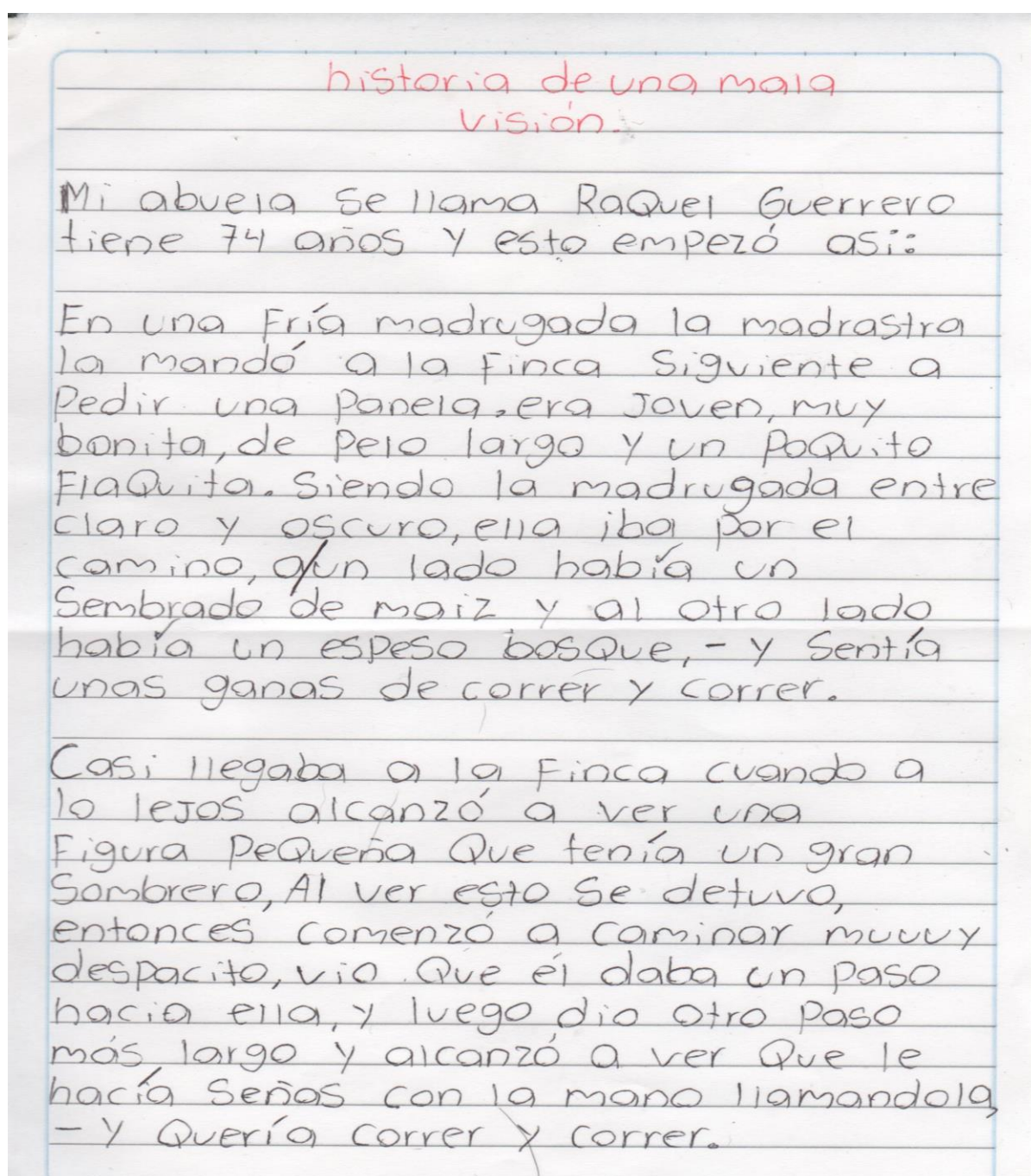
durante las cinco semanas anteriores en la clase de Literatura.

Sistematización de la experiencia en el aula:

1. Diagnóstico y tarea: el tema de las historias fantasmagóricas es común entre los estudiantes, la mayoría sabían una historia contada por los abuelos. En 8-1 contamos con la fortuna de escuchar una versión de la Tunda contada por una estudiante de Buenaventura. Solo tres estudiantes manifestaron dificultad para hacer la tarea.
2. Sensibilización: La incorporación de la música en el aula les pareció novedosa y entretenida. Algunos antes de leerlas ya estaban buscándole el ritmo. Las canciones más conocidas fueron la de Joe Arroyo y Chocquibtown.
3. Explicaciones: la presentación de Prezi para explicar la historial colonial y la página web para mostrar la música ayudó en la concentración, la teoría de la de la tradición oral, la tradición oral del Pacífico y la presentación del libro fue muy breve, se aburren fácilmente con clases magistrales.
4. Actividades: Consideraron los textos de la antología historias ajenas por la forma como estaban escritas pero fáciles de comprender. Al análisis colectivo fue un acierto, hubo mucho compañerismo. Le gustó iniciar la escritura con una historia que ya conocían, pero les costó mucho trabajo la fórmula de cierre. Una de las modificaciones de esta propuesta es la incorporación del requisito de las onomatopeyas, ya que no se hizo en clase.
5. Corrección: Una de las desventajas de las siguientes evidencias es que los textos de los estudiantes no aparecen antes de la intervención y después de la intervención de la docente, es decir, no se ven los dos momentos. En estas evidencias solo aparecen correcciones gramaticales como único aspecto que se corrigió, pero en realidad hubo

varias correcciones previas de carácter sintáctico y semántico, sino que por cuestiones de tiempo solo fueron escaneadas las versiones finales. A continuación se presentan los textos de cuatro estudiantes que hicieron la actividad de los relatos de la forma más completa posible y aunque tuvieron dificultades ortográficas, demostraron más interés en la búsqueda de la historia y en su reelaboración en comparación con otros estudiantes.

I. Abuela paterna, vive en el barrio Comuneros y tiene 74 años.



Entonces sintió un gran terror y comenzó a retroceder y ella se encomendó a Dios y empezó a correr y a correr hacia la casa de la madrastra.

Pero no pudo hablar de lo que le había pasado, El encuentro con el espanto y la ganas de correr y de correr, Pero entonces la madrastra le hizo remedios y pudo hablar de la visión que había tenido.

La madrastra le dijo: ¿Que te pasó?
Y la Joven dice: -vi un espanto,
Pequeño con un Sombrero muy grande,
la madrastra respondió: -no te vuelvo
a mandar por allá, y la proxima
corres, corres y corres.

Contando contando
esta historia va acabando
Por que sin el cuento
mi vida se va acabando

Juan David Cardona
8-1

De todo lo que compartió el estudiante en la clase solo copió una pequeña parte, se quedó por fuera de la narración la parte descriptiva de la apariencia del duende, los ingredientes del remedio que le dio la mamá para calmarle los nervios y la enseñanza que dejó ese encuentro para la abuela. Pues con la descripción se logra ampliar el léxico y construir oraciones más complejas. Se destaca la fórmula de cierre que fue muy creativa y con rima.

II. Abuela paterna, vive en un asilo, tiene 78 años.

La bruja en el Cuarto

Mi abuela se llama elvira perez de 78 años y esto empieza:

Mi abuela era una persona que se preocupa por sus cuatro hijos, Le gustaba tener todo limpio, hasta que un día ella se fue a la última pieza por la noche, Miró una sombra con forma de bruja, entonces ella no le dio mucho interés durante 3 días, hasta que le tumbó una caja, la abuela comenzó a preocuparse por eso.

Ella empezó a creer que la estaban asustando, pero comenzó a colocarle sal y una Peineta, le decía separa la sal o peinate.

El papá regañaba a la abuela por desperdiciar la sal, ella le decía que había una sombra, el papá fue a la última pieza y no había nada, el papá le cogió la sal, la abuela se le enojó y le dijo: No me quite la sal de ahí. Volvió a colocar la sal y la peineta y le dijo separa la sal o peinete, separa la sal o peinete.

Ella hizo eso durante dos años, hasta que ella comenzó a enfermarse de seguido, ya no mantenía en la Casa, entonces la sombra de forma de bruja ya casi no aparecía, la abuela comenzó a sufrir de memoria y se le olvidó que la sombra estaba ahí.

Hasta que el día que se la llevaron de la casa a un lugar donde cuidan a los ancianos, la Sombra dejó de aparecer en la última pieza.

La Sombra nunca volvió a la última pieza.

Pero la abuela siempre le decía a la Sombra: Separa la Sal o peine, tres veces por noche.

Acabando, Acabando
esta historia se
Sigue contando

Juan Camilo Jaramillo

III. Abuela materna, vive en el barrio Brisas del Guabito, tiene 64 años.

La Bruja acosadora

Mi tío se llama Carlo Julio Meza y tiene 29 años y esta historia comenzó así:

Una noche muy tranquila mi tío se acostó a dormir muy tranquilo tranquilo tranquilo, al día siguiente él se dio cuenta que tenía unos arañones en el cuerpo, él no le dio mucha importancia y siguió su día muy tranquilo, al volver a casa en la noche él se volvió a dormir, al día siguiente los arañones siguieron y mi tío comenzó a preocuparse y le contó a mi abuela. Y mi abuela dijo que podía ser una bruja, mi tío saltó la carapaja y se comenzó a reír diciendo que eso no existía, ella se puso muy seria y se enojó porque mi tío no le creía. Volvió la noche y mi tío se durmió pensando que los arañones no iban a volver a suceder. Al día siguiente siguieron los arañones, muy asustado mi tío comenzó a buscar otra casa para cambiarse. A la semana él se cambió de casa.

Era una casa muy tranquila mi tío estaba muy feliz pensando que los arañones no seguirían más, en la noche muy tranquilo tranquilo tranquilo él se acostó a dormir al día siguiente se levantó y vio que los arañones

Seguían.

Al Pasar el tiempo los arañones eran
Constantes y más Fuertes, mi tío comenzó a
Entrar en desespero y llamó a mi abuela.
Mi abuela muy tranquilamente le dijo que dejar
Sal Podría ayudarlo, en la noche él colocó
la Sal y se acostó a dormir, al día siguiente
se dio cuenta que eso no sirvió por-
que los arañones siguieron, luego él averiguó
que sirvía y se dio cuenta que una
Peineta sirve. En la noche él muy tranquilo
tranquilo, tranquilo, colocó la Peineta pero
lastimosamen no sirvió.

Mi tío volvió a llamar a mi abuela y ella
lo que hizo fue colocar un Cristo en la
Piso, echar agua bendita, y rezar. En la
noche mi tío se acostó muy tranquilo, tranquilo
tranquilo, al día siguiente se dio cuenta
que los arañones no volvieron. Hasta
el día de hoy la brujar no volvió.

“Pero eso no significa
que volvió y te
Pase lo mismo que a
Mi tío”

Juan Sebastian Muñoz Maza
8-2

IV. Abuela paterna, vive en el Guadual, tiene 70 años.

El llanto del más Allá

Este era un hombre y sus amigos que se llamaban, Pedro, Jaime, Gabriel y Sebastián. Ellos iban pa' la Selva a cortar árboles.

Ellos se fueron pa' la a hacer su trabajo. Cuando terminaron de cortar se fueron a descansar, a dormir, bueno se acostaron.

Pasaban las horas cuando a la media noche escuchaban a una Señora llorar, lloraba, lloraba, lloraba y lloraba, Jaime salió a ver qué pasaba y no vio a nadie ni nada, pero el llanto. A las dos horas el llanto comenzó, lloraba, lloraba, lloraba y lloraba, Pedro se fue a asomar y tampoco pilló a nadie, bueno ellos se acostaron.

Al despertar se encontraron con un Señor Vivía Cerguita y le preguntaron que si había visto una mujer llorando que no nos dejó dormir y es el Señor les dice que lo que estaba llorando era la llorona: Ella es un

Marden

Espíritu que está buscando a su hijo,
Su pelo es negro como el Carbon,
tiene uñas largas como machetes y
tiene ojos tan rojos como un
bom bom bom y es tan blanca
como la leche.

Ellos se fueron a trabajar con
miedo y apenas terminaron se
fueron a la casa corriendo. lloró,
lloró, lloró, lloró y no dejó de llorar.

Llorando, Llorando
Se acabó mi cuento tan
Cuidado porque La
Llorona te va a
buscar

Alexandro Suarez Barahona 8-2

Marden

6. Lectura en voz alta y discusión: la lectura de los relatos se hizo individual y no por equipos, lo que ocasionó que los siete primeros obtuvieran la atención completa de sus compañeros y los demás obtuvieron la atención parcial por causa del cansancio. En la discusión de los resultados ellos relacionaban que las historias las cuentan por lo general las abuelas y no los abuelos, así como la abuela de Gabriel García Márquez que influyó en su narrativa agregando el aspecto mágico pero muy creíble.

Recomendaciones:

- No presentar el video de las canciones porque puede desviar las interpretaciones.
- Es importante puntualizar las explicaciones ya que el tema es muy amplio.
- Publicar todos los textos, ya sea en un periódico mural, físico o blog. Es un incentivo para la escritura desde mi experiencia.

Aspectos a tener en cuenta:

- Pueden haber muchas variables en el tiempo, espacio, población o recursos.
- La valoración cuantitativa se realizó de acuerdo a los criterios del colegio:
 - ❖ Superior: cumple con todos los requisitos (título, geminación, personajes arquetípicos, dualidad entre el bien y el mal, lenguaje coloquial, onomatopeyas, fórmula de cierre), hizo todas las correcciones pertinentes en cuanto a la gramática, sintáctica y semántica, además su extensión fue de mínimo cuatro páginas.
 - ❖ Alto: cumple con todos los requisitos, tiene algunos errores ortográficos y su extensión fue de tres páginas.
 - ❖ Básico: hizo falta uno o dos requisitos, tiene algunos errores ortográficos y su extensión fue de tres páginas.

- ❖ Bajo: hizo falta cuatro o más requisitos, tiene errores sintácticos, ortográficos y semánticos, la extensión del texto fue de dos o una página.

CONCLUSIÓN

Las tradiciones orales deparan muchas sorpresas en el campo de la investigación literaria. En la ciudad de Cali el acercamiento más visible a estas tradiciones es el festival de música del Pacífico colombiano Petronio Álvarez, y eso que la apreciación se queda más en la noción de bailar y beber licores artesanales más que en la comprensión de las letras de las canciones. Esta investigación me condujo al encuentro con grandes poetas como Mary Grueso, una mujer que logra transmitir el sentir de un habitante de la región Pacífico de manera jocosa, crítica frente a las situaciones sociales y con componentes literarios como la rima, ritmo e imágenes poéticas. Finalmente puedo decir que partir de las experiencias propias en las prácticas de aula, leer textos colombianos e incluir letras de canciones para indagar en aspectos del lenguaje, son recursos que resultan efectivos para comprender que antes de mirar realidades exteriores y copiar modelos extranjeros, es necesario centrar la mirada en nuestra propia historia y en nuestros propios legados para construir identidad que se vea materializada en aprendizajes significativos para la academia y la vida cotidiana.

ANEXOS

Escritores del Pacífico Sur

Nacidos antes de 1940:

1. Bertulia Mina Díaz – Caloto, Cauca
2. Lucrecia Pachano – Guapi, Cauca
3. Helcías Martán Góngora – Guapi, Cauca
4. Lino Antonio Sevillano Quiñones – Tumaco, Nariño

Nacidos en la década de 1940:

1. María Teresa Ramírez – Corinto, Cauca
2. Imelda Mina Díaz – Caloto, Cauca
3. Mary Grueso Romero – Guapi, Cauca
4. Ana Teresa Mina Díaz – Caloto, Cauca

Nacidos en la década de 1950:

1. Sonia Nadhezda Truque – Buenaventura, Valle
2. Nila del Socorro Castillo – Barbacoas, Nariño
3. Sonia Solarte Orejuela – Cali, Valle
4. Alfredo Vanín – Timbiquí, Cauca
5. Medardo Arias Satizábal – Buenaventura, Valle

Nacidos en la década de 1960:

1. Julia Simona Guerrero – Cali, Valle
2. Dionicia Moreno Aguirre – Cali, Valle
3. Lyda Cristina López Hernández – Ginebra, Valle
4. Elcina Valencia Córdoba - Puerto Merizalde, Buenaventura
5. Ana Milena Lucumí – Cali, Valle
6. Perla de Ébano (Maura Valentina González Quiñónez) – Barbacoas, Nariño
7. Lorena Torres Herrera – Buenaventura, Valle
8. María de los Ángeles Popov – Roldanillo, Valle
9. Nelly Patricia Lerma Rosas – Buenaventura, Valle

Nacidos en la década de 1970:

1. Paulina Cuero Valencia – Guapi, Cauca
2. Sobeida Delgado Mina – Buenaventura, Valle
3. Baudilio Revelo Hurtado – Guapi, Cauca
4. Hernando Revelo Hurtado – Guapi, Cauca

Muestras de tradiciones orales

1. Cacho: Generalmente no tiene nada que ver con el chiste de los salones o de la televisión urbana, aunque por contagio se den similitudes.

EL CAZADOR Y LA TATABRA

Una vez un cazador se fue a buscá algún animal para la casa. En eso se encontró una tatabra. Y ya iba a tirarle el tiro cuando se enredó en un bejuco y se cayó. Cayó por allá. Y cuando se levantó, vio fue a la tatabra que le estaba apuntando con la escopeta.

2. Retahíla: normalmente sirven para iniciar un cuento. Representan la función más lúdica del lenguaje en la tradición oral del Pacífico. Cuando se utiliza para iniciar un relato, se denomina *pasata*. En el fondo, son formas de concentrar la atención de los oyentes cuando se va a iniciar el relato, predisponiendo al auditorio para que se convierta en cómplice del fabulador. A veces utiliza la cuarteta, otras veces la quinteta y los versos pareados (Pedrosa y Vanín, 1994: p. 25).

Cogí mi vara y anzuelo
y me fui a pescar a un charco
creyendo que estaba solo
y estaban pescando cuatro.

Sécula y almirante flauta

poco dicho pero basta
mañana muy de mañana
les diré el resto que falta.

3. Estribillo: funciona como pasaje en un cuento, para remontar el tiempo narrativo y favorecer la economía del relato.

CAMINA Y ANDAR

Camina y andar, camina y andar, y
entre más caminaba le parecía que no
andaba, pero andando iba.

4. Décima: La décima glosada del Pacífico tiene 44 versos distribuidos en una “glosa primera” los cuales son la esencia de la décima y trazan el rumbo de la misma, pues cada una de las cuatro estrofas siguientes de 10 versos octosílabos, debe terminar con uno de los cuatro versos de la glosa primera y seguir una rima obligada. Hay décimas a lo humano, a lo divino, picarescas, de amor, de desconsuelo, de fantasía y magia, filosóficas y en general décimas a lo cotidiano (Baltazar, 1994). La décima es quizás la producción poética artística que más fuerza tiene en el Pacífico. El decimero casi siempre ágrafo le glosa a la cotidianidad de manera concreta, simbólica y es versátil frente a la temática que aborda [...] Un decimero es un juglar que se dedica a mantener viva la memoria colectiva (Vanín citado por Suárez, 2010: p.14 y 15).

DECIMERO

Porque no estudie ni lea
ni tampoco sepa escribir
que yo no sea poeta

nadie me lo puede decir.

Aseguran que yo nací
en algún pueblo escondido
la partera me trajo a mí
y un maestro he tenido
el uso del buen sentido
para que todo el mundo vea
aunque más de uno no crea
que rimo desde chiquito
y de versiar no me quito
aunque no estudie ni lea.

Mi escuela fue la aventura
la vieja oral tradición
que pasa de boca en boca
con una libre expresión
y con toda la comprensión
de lo que yo vaya a decir
yo no me puedo medir
sin afrontar desengaño
que no lea no es extraño
ni tampoco sepa escribir.

Hago versos a la luna

a un árbol, o hasta el río
y la gente y la vida
son del repertorio mío
y no se me arma ni un lío
en esta mente indiscreta
tengo poro dentro una veta
que me da tema para hablar
ninguno me puede alegar
que yo no sea poeta.

Mi crianza fue aún mejor
aprendiendo en libertad
navegando todo el día
con toda sagacidad
no existía la maldad
que se puede percibir
aun sin los ojos abrir
a todos voy advirtiéndolo
que disfruto componiendo
nadie me puede decir.

5. Romance: es un poema que casi siempre narra un suceso [...] Este género está extinguiéndose y solamente es dable escucharlo por boca de algunas personas de mayor edad, sobre todo en el Chocó [...] Aunque los negros del Litoral del Pacífico no emplean la palabra “Romance” para hablar de sus coplas, muchas de las jugas o

sus proverbios son fragmentos de romances prehispánicos [...] Los esclavos negros vivían en estrecho contacto con sus amos y en su calidad de sirvientes, tenían acceso a las casas señoriales. A causa de sus dotes musicales se apropiaron del patrimonio de canciones españolas de los siglos XVI y XVII y, debido a su notoria sociabilidad los transmitieron en forma arcaica, después de haber adquirido su liberación (Pedrosa y Vanín, 1994: p. 21).

ROMANCE DEL CONDE OLINOS

Levántate, corderillo
la mañana de San Juan
dale agua a tu caballo
a las orillas del mar.
Toda el agua que bebió
toda se le fue en cantar
marineros y caminantes
se pusieron a escuchar.
Le dijo la reina a su hija
“Levántate, no durmás
vení que bonito canta
la sirenita en el mar”.
“Esa no es sirena, madre,
me desmera en el cantar
ese es el corderillo
que con él me he de casar”.
“No te casarás, no, hija

yo lo debo de matar”.

“Que si usted lo mata, madre,
yo viva no he de quedar”.

Y la madre, recelosa,
ella lo mandó a matar.

Maten uno y maten dos
que mueran en santa paz.

Del uno se hace una iglesia
del otro un famoso altar.

De la cabeza del conde
nació un verde naranjal.

Tú te vuelves naranjito
y yo un verde naranjal.

Nos iremos a hacer fiesta
en las orillas del mar.

“Vaya un lejos
vaya un lejos
vaya un lejos de la mar”.

6. Copla: tuvo su origen en España y se difundió como arte popular por todo el mundo latino. Representa la estructura más versátil de la poética popular hispanoamericana. En el Pacífico se le conoce como “Versos” [...] Generalmente asociadas al enamoramiento o las reflexiones en torno a la vida y las relaciones sociales o de pareja. Pueden también ser de argumento o porfía (disputa entre verseadores), o de relación de sucesos históricos [...] Se utiliza además en muchos cantos y en pasatas. Algunas coplas son llamadas de “pie forzado” porque el inicio de cada cuarteta

empieza siempre con el mismo verso. Las mujeres del Pacífico han manejado más la copla que la décima.

En el monte hay un bejuco
que bota la flor morada;
esperá que te enamoren,
no te hagás la enamorada.

En el monte hay un bejuco
que lo llaman miel-quemada
y la tienen por doncella
la que no sale preñada.

7. Desate: muchas de las formas de este género de la tradición oral poseen un gran sentido del juego verbal, de la abstracción intelectual, a veces rayana en el surrealismo (Pedrosa y Vanín, 1994: p. 47).

DE MAR AJUERA VENGO

De mar ajuera vengo
de ver al padre Murillo,
traigo el hábito negro
y el corazón amarillo.

(La paila)

8. Proverbio o refrán: muchos refranes encontrados en el Pacífico han surgido de allí, otros han sido adaptados dialectalmente (Pedrosa y Vanín, 1994: p. 49).

SI POR MÍ SE HIZO EL VERANO

Si por mí se hizo el verano,
vuelva el invierno a llover.

9. Ronda:

LA CINTA

Una persona hace de mamá de las hijas y otra del hijo del rey que le va a pedir una de las hijas para esposa (Pedrosa y Vanín, 1994: p. 59).

Caballero:

A la cinta, cinta, cinta
a la cinta de un laurel
por un camino me han dicho
qué lindas hijas tenés.

Mamá:

Téngalas o no las tenga
yo las sabré mantener
con un pan que Dios me ha dado
y un vaso de agua también.

Caballero:

Yo me voy muy enojado
a los palacios del rey
a decirle al rey mi padre
que las hijas que tú tienes
no me las das para mujer.

Mamá:

Vuelva, vuelva, caballero
no se haga tan importante

de las hijas que yo tengo
escoja la que le encante.

Caballero:

Yo te escojo para esposa
por legítima mujer
que pareces un clavel
acabado de nacer.

Hija:

Adiós madres querida

Mamá:

Adiós hija del alma
lo que te encargo, señor
que no me la maltratéis.

Caballero:

Ella será bien tratada
cuidada como mujer
sentadita en silla de oro
bordando paño para el rey
por la mañana un pan dulce.
Y por la tarde un pastel.

10. Canto de boga: cancioncillas que entonan sobre todo las mujeres para acompañar el ronquido del canaleta al bogar en las soledades de los ríos. Algunas son puramente juego de sonidos con la voz, otros cantan reveses del amor y la suerte (Pedrosa y Vanín, 1994: p. 64).

CANTO DE BOGA

Hilando u ay ve subiendo y bajando u ay ven
o hilando u ay ven subiendo y bajando u ay ven.

Si tu canaleta ronca u ay ven
y el mío me ronca má u ay ven
y el mío en la tronamenta u ay ven
y el mío en la tempestad u ay ven
(Canta una mujer)

Dejáme dentrar al monte hoy ve
dejáme agachá la rama hoy ve
dejáme dechá el sueñito hoy ve
y entoe arreglé la cama y hoy ve
(canta hombre y mujer)

Dejáme dentrá al monte hoy ve
dejame agachá el lecho oh ve
dejáme dechá el sueñito hoy ve
y en tu regala al pecho oh ve.

Cuando dos se están queriendo hoy ve
y no se alcanzan hablaro y o ve
por el ojo de una aguja o ve
se mandan a saludaro y o ve

11. Chigualo o Gualí: se les da el nombre de romances y son cantos sobre temas diversos que se acompañan de palmas, balanceos del cuerpo y movimientos rítmicos con los pies. En algunos casos, los cantos tienen sus bailes característicos (Córdoba, 1998: p. 85). Este canto se hace en los velorios de los niños a quienes se les llama angelitos, sobre todo si mueren antes de cumplir el primer año de edad. El chigualo puede contener juegos y rondas que realizan los adultos [...] los padres no pueden llorar durante el rito, porque se formaría una laguna en la que se quedaría el alma del niño. La aparente alegría con que se celebra el chigualo, no obedece a insensibilidad del grupo negro sino a la certeza de que Dios llamó al angelito para que velara por sus parientes desde el cielo (Pedrosa y Vanín, 1994: p. 57).

EN BELÉN HACEN UNA FIESTA

(María Aurora Palacios)

En belén hacen una fiesta
en belén en fiesta estarán
si esta fiesta no es pa' mí
yo que voy a hacer allá.

Coro

Churumbela, quema churumbela,

caridad quema caridad
la mujer le pide al marido
y el marido que saca y le da.

12. Alabao: es una adaptación músico literaria en la cual contribuyeron en gran medida tanto los romances juglarescos y la musicalidad gregoriana de la España medieval, como el aporte polifónico y trovadoresco de los “griots” africanos [...] Es una comunicación entre el cielo y la tierra, entre vivos y muertos, la cual tiene lugar cuando ocurre el drama de la desaparición para convertirse en miembro de una sociedad no terrenal. Es una alabanza a los santos católicos que han sido adoptados como máscaras de los orishas o deidades africanas [...] En general son cantados por los amigos, allegados y parientes lejanos; los deudos comúnmente no participan en esta actividad. Este canto no es espontáneo, no todo el mundo lo sabe cantar, tiene sus especialistas o profesionales del canto a quienes llaman cantadores. En el Cauca generalmente son mujeres, en el Chocó son hombres y mujeres [...] Según la importancia o solemnidad atribuida por los cantadores o por la tradición se dividen en mayores, cuando hace referencia a Dios o a santos muy importantes, y en menores, cuando están destinados a exaltar las virtudes de Santos o humanos, las penalidades de los peregrinos de esta vida en su tránsito hacia el otro mundo, y en muchos casos expresan lamentaciones y reclamos a Dios o a la muerte (Córdoba, 1998: p.18, 52, 53, 60 y 64).

SANTO DIOS

(Otilia Chaverra)

Santo Dios y santo fuerte
santo Dios fuerte inmortal
líbranos señor Dios mío

líbranos de todo mal.

Jesucristo estaba en Roma
lo mandaron a llamar
que viniera a salvar esta alma
que se quiere condenar.

Cuando por el mundo anduve
obras no hice jamás
desde ahora y para siempre
esperanza y caridad.

13. Arrullo: este canto o danza pretende adormecer o contentar al niño Dios, tiene dos modalidades en los pueblos del Pacífico: los rivereros y los no rivereros. En los pueblos y veredas rivereros se realiza la Balsada, que utiliza el río para llegar al puerto principal donde está la iglesia con el fin de que el niño sea bautizado y luego regresarlo a la vereda donde lo “arrullan” [...] Los pueblo no rivereros realizan esta adoración en la plaza mayor con un altar siguiendo los pasos cristianos bíblicos traídos de España a los cuales les han introducido la danzas sacras con movimientos y coreografía autóctonos (Zapata y Massa, 2006: p.34). Casi siempre se trata de una cuarteta cantada, y obviamente sin instrumentación (Pedrosa y Vanín, 1994: p. 53).

Señora Santana
Señora Isabel
porque llora el niño
por un cascabel

Dígale que calle
que aquí llevo dos
uno para el niño
y otro para vos

yo no quiero uno
yo no quiero dos
este niño no quiere
que lo arrulle yo
que lo arrulle su madre
la que lo parió.

14. Loa: puede ser cantada o rezada.

NUEVAS TE TRAIGO PASTOR

(Loa cantada)

Nueva te traigo pastor
que ha nacido vuestro dios
que el señor de los cielos
corona del pecaró.

Ya después que ya nació
entre una paja rosera
uno mi seado sea
una niña muy profeta.

Una niña virgen nace
querando siempre doncella
mas si a la media noche fuera
a mostrar sus luces al sol.

Emperatriz coronará
hermosura de los cielos
y la cogió par madre
del dulcísimo cordero.

REFERENCIAS

- Abadía, G. (1993). Música y organología musical. En P, Leyva (Ed.), Colombia Pacífico, Tomo II (pp. 591-595). Bogotá: Fondo para la Protección del Medio Ambiente José Celestino Mutis.
- Baltazar, J. (1994). *Mi Pacífico, décimas de mar y realidad*. Cali: Gráficas 99.
- Bauman, Z. (2003). *Comunidad: en busca de seguridad en mundo hostil*. España: Siglo XIX.
- Burgos, R. (2012). *Rutas de libertad, 500 años de travesía*. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Córdoba, D. y Rovira de Córdoba, C. (1998). *El Alabao. Cantos fúnebres de la tradición oral del Pacífico colombiano*. Bogotá: Stilo Impresores Ltda.
- Fournier, C. (2009). *Análisis literario. Segunda edición*. México: Cengage Learning Editores.
- Friedemann, N. y Arocha, J. (1986). *De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Colombia: Planeta Colombia Editorial S.A.

- Gonzalez, F. (1992). *Embrujos del Pacífico*. Cali, Colombia: Imprenta departamental del Valle del Cauca.
- Kottak, C. (2011). *Antropología Cultural*. México, D.F.: Interamericana Editores, S.A. DE C.V.
- Losonczy, A. (2006). *La trama interétnica, ritual, sociedad y figuras del intercambio entre los grupos negros y Emberá del Chocó*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Moncada, C. y Becerra, O. (2001). *Muestras representativas de la literatura oral del pacífico colombiano* (tesis de pregrado). Universidad del Valle, Cali, Colombia.
- Montemayor, C. (1998). *Arte y trama en el cuento indígena*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Motta, N. (1997). *Hablas de selva y agua: la oralidad afropacífica desde una perspectiva de género*. Colombia: Universidad del Valle. Instituto de Estudios del Pacífico.
- Patiño, V. (2006). *Mis amores son del monte. Coplas de la costa colombiana del Pacífico*. Colombia: Programa editorial universidad del Valle.
- Pedrosa, A. y Vanín A. (1994). *La vertiente afropacífica de la tradición oral*. Colombia: Editorial de la Facultad de Humanidades.
- Revelo, B., Revelo C. y Revelo C. (2010). *Cuentos para dormir a Isabella: Tradición oral afropacífica colombiana*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- West, R. (1957). *Las tierras bajas del Pacífico colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Zapata, D. y Massa, E. (2006). *Manual de danzas de la costa Pacífica de Colombia*. Colombia: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

WEBGRAFÍA

- Biblioteca Nacional de Colombia. Cartografía de Prácticas Musicales en Colombia. Ministerio de cultura. Recuperado de <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartograf%C3%AD-de-pr%C3%A1cticas-musicales-en-colombia>
- Castro, P. Carmona, A. Escallón, D. Atehortúa, W. [CRESPIAL]. (2012, diciembre 11). El espíritu de la marimba. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sJDF5i7CpZs>
- Colmenares, G. (1984). Historia económica y órdenes de magnitud. Capítulo 1: La Formación de la Economía Colonial (1500-1740). Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/economia/histecon/histecon2a.htm>
- Escobar, M. (2010). Literatura y música. Un modelo didáctico de interpretación intertextual en educación secundaria (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, España. Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10762/EscobarMartinezMDolores.pdf;jsessionid=217207E892A7AB96D35792EAF2C29972.tdx1?sequence=1>
- García, N. y Saldarriaga, C. (2012). “*Changó el gran putas*”, una metáfora de la historia afroamericana (tesis de pregrado). Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia. Recuperado de <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/11059/2832/1/863865G216.pdf>
- Hurtado, A. (2004). *Helcias Martán Góngora*. Colombia: RcLowry. Recuperado de <http://www.helciasmartangongora.org/poema5.html>
- Jaramillo, M. (Agosto, 2005). Mary Grueso Romero: poesía, memoria e identidad. En K. Guerrieri (Presidencia), *Colombia: Tiempos de imaginación y desafío*. Ponencia

llevada a cabo en el XIV Congreso de la Asociación de Colombianistas, San Diego, Estados Unidos. Recuperado de

http://www.colombianistas.org/Portals/0/Congresos/Documentos/CongresoXIV/PonenciasPDF/jaramillo_ponencia.pdf

- Leyenda de Francisco el hombre. Recuperado de <http://www.parrandavallenata.com/festivales/7132-leyenda-de-francisco-el-hombre>
- López, E. (2013). Literatura y música. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*. (37) pp. 121-144. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/351131>
- Malí: un reino negro. Recuperado de <http://www.socialhizo.com/historia/edad-media/mali-un-reino-negro>
- Maya, L. (2003). Cap. 3 *Literatura y tradición oral y Música del Litoral Pacífico*, Cap. 7. *Instrumentos de la música tradicional*. Material didáctico “El Atlas de Culturas Afrocolombianas”. Ministerio de Educación Nacional. Recuperado de http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/articles-82856_archivo.pdf
- Mayolo, M. (2013). Una vida dedicada a la tradición oral del Pacífico colombiano: Mary Grueso Romero. Palabras del griot (Nº 1). Recuperado de <http://www.unipacifico.edu.co:8095/unipaportal/documentos/revistas/PALABRAS%20DE%20GRIOT.pdf>
- Ministerio de Educación Nacional (MEN). *Estándares básicos de competencias del lenguaje*. Recuperado de http://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-340021_recurso_1.pdf
- Moreno, J. (2008). *Corpus y cánones de la oralidad cultural en la educación en Colombia. Una mirada introductoria* (Nº 27). Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0123-48702008000100008&script=sci_arttext

- Morote, P. (2008). *El cuento de tradición oral y el cuento literario: de la narración a la lectura*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cuento-de-tradicion-oral-y-el-cuento-literario-de-la-narracion-a-la-lectura--0/html/673d9489-8bd2-4b3c-afcf-f93ab90342af_7.html
- Pérez, M. (2005). *Un marco para pensar configuraciones didácticas en el campo del lenguaje, en la educación básica. La producción del género crónica para participar de las prácticas discursivas del periodismo escrito: un ejemplo de secuencia didáctica (SD) para el trabajo en el aula*. Bogotá, Colombia. Recuperado de: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ozWzVp_kYjIJ:files.juan-diego-ruiz-araque.webnode.com.co/200000287-932c7954ba/Marco%2520configuraciones%2520did%25C3%25A1cticas%2520Mauricio%2520P%25C3%25A9rez%2520Abril.pdf+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=co
- Quintilla, V. (2003). *Memoria e imaginario social: de la oralidad a la escritura*. (Anuario 12, p. 25-35). Recuperado de http://www.unesco.lacult.org/docc/oralidad_12_24-34-memoria-e-imaginario-social.pdf
- Reales, L. (2004). Informe del Movimiento Nacional Afrocolombiano CIMARRON sobre la situación de derechos humanos de la población afrocolombiana. Recuperado de <http://portail-eip.org/SNC/EIPColombia/Informe.htm#Recomendaciones%20y%20conclusiones>
- Rua, L. [Yuri Fabiola Bogotá]. (2013, febrero 12). Sonidos del agua. Músicas y cantos tradicionales del Pacífico sur colombiano [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=1_Qf2InYk-8

- Suárez, F. (Noviembre, 2010). Etnoeducación: Tradición oral y habla en el Pacífico Colombiano. *Congreso internacional*. Ponencia llevada a cabo en el XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles, Santiago de Compostela, España. Recuperado de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00532565/document>
- Toro, D. (2013). *Oralitura y tradición oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales*. (Nº 65). Recuperado de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/18849/16125>
- Vergara, G. (2005, enero-junio). Palabra en movimiento. Principios teóricos para la narrativa oral. *Escritos*. (31), pp. 45-66. Recuperado de http://www.portal.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/22/2/gvergara.pdf

BIBLIOGRAFÍA²⁴

- Friedemann, N. (1989). *Criele criele son. Del Pacífico negro: arte, religión y cultura en el litoral Pacífico*. Colombia: Planeta Colombia Editorial S.A.
- Moro, B. (2010). *Políticas públicas para el avance de la población afrocolombiana: revisión y análisis*. Proyecto Regional “Población afrodescendiente de América Latina”. Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). Recuperado de http://www.afrodescendientes-undp.org/FCKeditor_files/File/PP_AVANCE_POB_AFROCOLOMBIANA.pdf
- Motta, N. (2005). *Gramática ritual*. Colombia: programa editorial Universidad del Valle.
- Múnera, A. (2010). *Manuel Zapata Olivella, por los senderos de sus ancestros*. Colombia: Ministerio de Cultura.

²⁴ Documentos que sirvieron para aclarar conceptos pero no se usaron de manera textual.

- Prieto, G. (2014, agosto 17). Pacífico Colombiano, entre el hambre de Somalia y la guerra del Congo. Especiales Pirry. [Archivo de video]. Recuperado de <http://programas.canalrcn.com/especiales-pirry/videos/capitulo-17-de-agosto-especiales-pirry-pacifico-colombiano-20931>
- Rojas, R. (2.000). *Un banquete canónico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vansina, J. (1967). *La tradición oral*. España: Editorial Labor.
- Velázquez, R. (2000). *Fragmentos de historia, etnografía y narraciones del Pacífico colombiano negro*. Bogotá: ARFO editores LTDA.
- Vivanco, J. (2014). Informe Mundial: 2014 Colombia. ONG Human Rights Watch. Recuperado de <http://www.hrw.org/es/world-report/2014/country-chapters/122015>