

THE SOCIAL FUNCTION IN THE DANCE OF THE BLACK MUSIC IN GAMERO AND ITS CONQUEST

Resumen

La transculturación de los pueblos indígenas y afrocolombianos es multidimensional. Es así como, en el caso los gameranos inscribieron sus tradiciones danzarias con un lenguaje vivo, emulando formas irregulares de la naturaleza a pesar de la imposición cultural de un proyecto ideológico que surgió del vínculo entre religión y poder, y que pretendió sustituir las identidades culturales mediante la superposición de una estructura social extraña sobre otra. Este artículo de investigación analiza cómo la Danza de la conquista, el Son de negros y La Guillermina resuelven problemas de integración al preservar la tradición oral, creencias y mitos que sustentan los códigos danzarios en artistas e imaginarios colectivos. La rebeldía y la bufa, pues, enmascaran una especie de código guerrero con figuras que permiten comprender el conjunto de saberes de un pueblo cuya complejidad está más allá de ser irreductibles a análisis histórico-formales o en clave sistémica. Es por ello que la metodología empleada en este análisis se centra en el estudio hermenéutico, semántico y simbólico del conjunto de elementos y conocimientos que subyacen ocultas en sus canciones y en el juego danzario.

Palabras clave

Transculturación, danza, lenguaje natural, campos semánticos, integración.

Abstract

The cross-culturation of indigenous and Afro-Colombian peoples is multidimensional. This is how, in the case of the gameranos, with a living language, they inscribed their dance traditions emulating irregular forms of nature despite the cultural imposition of an ideological project that arose from the link between religion and power and that sought to replace cultural identities through the superposition of one strange social structure on another. This research article explains how the Dance of the Conquest, the Son de Negros and the Guillermina solve integration problems by preserving the oral tradition, beliefs and myths that sustain dance codes in artists and collective imaginary. This is how rebellion and buff mask a kind of warrior code with figures that allow us to understand the set of knowledge of a people whose complexity is beyond being irreducible to historical-formal or systemic analysis. That is why the methodology used in this analysis focuses on the hermeneutical, semantic and symbolic study of the set of elements and knowledge that lie hidden in their songs and in the dance game.

Keywords

Cross-culturalization, Dance, Native Language, Semantics and Integration.

LA FUNCIÓN SOCIAL EN LA DANZA DEL SON DE NEGROS EN GAMERO Y SU CONQUISTA

*Manuel Francisco Arizmendi Bedrán**
Universidad Distrital Francisco José de Caldas

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2020.32.2.5>

El proceso de desposesión territorial de la sub-región del canal del Dique

El análisis objeto de este artículo, realizado a partir de la tesis doctoral para el doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y el grupo Vivencias, de la misma alma máter, está enfocado en la sub-región del canal del Dique, en la costa Atlántica colombiana, corregimiento de Gamero y su playita, en el departamento de Bolívar (Sáenz y Garza, 2019, p. 468), limitando con otras comunidades afrodescendientes (Palacios, 1973, p. 337) e indígenas, y con los territorios de las haciendas ganaderas (Borda, 1976, p. 33) donde convergen distintas fuerzas sociales y «formas de producción» (p 31) para satisfacer el aumento de la demanda de carne bovina y vacuna (Borrego, 1983, p. 62), en el puerto de la provincia de Cartagena (Borda, 1979, p. 21).

Durante la expansión de las haciendas de la antigua provincia de Cartagena, en el siglo XVIII, se mercantizaron las posesiones adheridas a sus extensiones de tierras (Borda, 1976, p. 33). Las escrituras y documentos que soportaban las transacciones le describían al comprador en forma global su adquisición, incluyendo el número de

* Doctorando en Estudios Sociales, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Magíster en Derecho, Universidad Nacional de Colombia. Abogado de la Universidad de la Sábana. ORCID: 0000-0001-5127-5029. Contacto: mfarizmendib@correo.udistrital.edu.co; arizmendiabogadosasociados@gmail.com

El presente artículo es resultado de la tesis doctoral presentada para el doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y el grupo Vivencias, de la misma alma máter.

Fecha de recepción: 16 de julio de 2020; fecha de aceptación: 15 de agosto de 2020.



mano de obra esclava y su discriminación por género y edad. Estos esclavos fueron utilizados para construir rutas para el comercio en el valle del Río Magdalena, que había resultado ideal para la cría de ganado vacuno. Los negros «transafricanos» (Faye, 2016, p. 19), que fueron incorporados durante la expansión de las haciendas, se abrieron a formas de disposiciones atávicas, a lo lúdico.

Si reflexionamos sobre los procesos sociales que históricamente han surgido desde la conquista y las fases de colonización y fragmentación del espacio territorial y los procesos históricos de transformación de la sociedad colombiana actualmente (Zambrano y Bernard, 1993, p. 38), también sobre lo propio y lo impropio, del contacto entre distintos mundos (Guadarrama, 2018, p. 109), enfrentados desde la conquista y las formas de colonización que impusieron límites territoriales y valores desconocidos al nativo americano (Gandarilla, 2016, p. 9), sobre sus formas de organización y administración lo local, estableciendo un espacio de movilidad determinado, en razón a la bastedad de sus territorios (Guhl, 1991, p. 330), y la baja densidad demográfica (Borda, 1979, p. 23); se podrán encontrar, entonces, datos históricos y culturales que contribuyen a esclarecer el panorama, pues la «interculturalidad» (De Vallescar, 2000, p. 183) de la zona se expresa en la convergencia de distintos saberes, lenguajes, información, narrativas y textos. Estos se relacionan con la naturaleza y la vida, e incluso con el poder mágico que surge de las cosas: mientras las comunidades indígenas y descendientes de africanos se basan en relaciones horizontales igualitarias, los hacendarios se afincan en valores espaciales y una hegemonía de carácter etnocéntrico que, al jerarquizarlas, rompe con las relaciones horizontales indígenas, determinantes al ocupar la cúspide de la categorización en la reorganización de las relaciones sociales. Esta posición privilegiada de homogenización (Gramsci, 1977, p. 193) en la pirámide social les sirvió para legitimarlos en el poder como los pueblos extraños (Moreno, 1993, p. 48) y fue contraria a la heterogeneidad cultural. De igual modo, contrapuso la visión del mundo homogéneo respecto a la visión extendida de la naturaleza.

Ahora bien, en dicho contexto, la «transculturización» (Ortiz, 1940, p. 92) del territorio se expresa en otros códigos semánticos y saberes que se encuentran en los relatos, las narrativas articuladas a través de fuentes sonoras y piezas musicales (estructura musical) (Carrasquilla, 2017, p. 57), coreografías y parlamentos que narran los encuentros bélicos, la culturización forzada, la desposesión territorial. En esta medida, la representación de los rasgos sociales insertos en las costumbres y culto a los antepasados expresados en la Danza de



la conquista y el Son de negros, implica y posibilita el análisis lúdico del movimiento corporal como necesidad que contribuye a depurar la represión cultural mediante la catarsis de la energía retenida (Ospina, 2019, p. 181).

En concordancia con esta especie de poder de la danza ante el fenómeno represivo, los gameranos inscribieron sus tradiciones ancestrales emulando «formas fractales o aparentemente irregulares de la naturaleza, la vida y el cosmos» (Mandelbrot, 1982, p. 333). Esto constituye en un interesante objeto de estudio, puesto que, si bien para un observador de «segundo orden» (Luhmann, 2006, p. 88) sus coreografías y planimetrías danzarias se repiten interminables, y aparentemente al azar, sin calidad «cinético-coreográfica» (Ramírez, 2001, p. 23), en una mirada más detallada se observan como movimientos corporales interminables aquello que los matemáticos denominan «auto similitud-itinerancia» (Mandelbrot, 1982, p. 37), en otras palabras, una danza que va más allá del patrón o la repetición aleatoria.

Por consiguiente, el lenguaje vivo y natural de los gameranos está presente en sus expresiones artísticas, danzarias y musicales, y se refleja en el tema de la canción *La rama del tamarindo* (Pérez, 2006, p. 108), así como en composiciones como *El tamarindo* o *Tamarindus indica* (Monte, García, Gómez y Serrano, 2006, p. 69). En estas canciones, la referencia central, como lo indica su nombre, es un árbol frutal que pertenece a la familia *leguminosae*, cuya fruta tiene un sabor «agridulce», y que posee una «semilla color café-rojizo brillante» (Sañavedra, 2016, p. 37). De la misma manera, como lo plantean los temas musicales, sus hojas pinnadas, finas y brillantes son fuertes y flexibles, resistentes al viento y, a su vez, tiene un follaje plumoso que se dobla o se cierra durante la noche (Monte, García, Gómez y Serrano, 2006, p. 66). De este modo, en primera instancia, el tema de las canciones emula la referencia de la fruta como síntesis de un referente cultural principal como es el que corresponde a la comida.

Pero la referencia al árbol también evidencia el legado histórico. El tamarindo es de origen indio y africano, nace de modo silvestre con relativa facilidad en el regiones trópicas y áridas, y actualmente se está industrializando su producción y la comercialización de su aceite (Castañeda, 1992, p. 3). Por tanto, es el tema de unas de las canciones más representativas del folclore costeño, interpretada a ritmo del género musical bullerengue «chalupa o chalupiao» (Pérez, 2006, p. 108). Un ritmo en el que, fieles a la referencia e importancia de este árbol, los danzantes del Son de negro realizan sus coreografías con formas irregulares, semejantes a las ramificaciones de sus hojas



pinnadas, mutando a las formas espirales de las conchas de caracoles, moluscos gasterópodos muy comunes en esos ecosistemas del canal del Dique, la ciénaga y playones (Benítez, 2017 p. 84), y convierte al juego coreográfico en una emulación de la naturaleza y su fuerza incontenible, armoniosa en la repetición. Pero ¿en qué consiste ese ritmo que acompaña a los danzantes, el bullerengue?

El bullerengue

El bullerengue es un ritmo afrocolombiano con «tres variaciones rítmicas o aires: senta'ó, fandango de lengua y chalupa» (Silva, 2016, p. 37) que hace parte de los «bailes cantaos» (Benítez, 2018, p. 81) de la región. Con sus tambores construidos de forma artesanal con los tallos de árboles, piel animal, y tensados con unas cuñas de madera; «Alegre» y «Llamado», como se conocen esos instrumentos, acompañan sus ritmos con una gaita, mientras los cantantes tocan palmas. Las cantautoras son mujeres mayores «paridas». Usan vestidos de polleras coloradas y flores en sus cabellos. Junto a los grupos de bullerengue, se ubican unas cuadrillas que conforman la danza del Son de negros. Comienza el festejo con expresiones de llamado, salen hacia los municipios de «evitar» por la Cruz del Vizo, se dirigen a María La Baja. De este modo comienza la celebración para preparar la Danza de la Conquista, cuando la cuadrilla del acto del Son de Negros sale del pueblo, el último sábado antes del inicio de la cuaresma.

Según Silva (2016):

El Bullerengue como género musical presenta tres aires o variaciones rítmicas: senta'ó, fandango de lengua y chalupa. Bullerengue senta'ó, se puede identificar por el ritmo o tipo que el tambor alegre ejecuta, además de su marcada característica de agógica cadenciosa y lenta que le da el nombre de Bullerengue senta'ó, el cual es un término incorporado por las viejas cantadoras que responde a la variante dialectal del Caribe colombiano en contextos rurales. La técnica de ejecución del Bullerengue senta'ó en el tambor alegre, exige del ejecutante destreza en apoyaturas, fricción del parche y sonidos agudos y graves, que para la ejecución de la percusión folclórica se denominan golpes cantía'os y fondía'os. El golpe cantía'ó se ejecuta en el canto o borde del tambor y el golpe fondía'ó se ejecuta percutiendo en el centro del 38 parche del tambor con toda la palma de la mano, levantando un poco el tambor, permitiendo que el sonido salga más grave. Con los recursos tímbricos y rítmicos el tambor alegre



alterna el golpe básico del Bullerengue senta' o con improvisaciones polirítmicas que muchas veces obedecen a la inspiración y relación sensorial entre la cantadora y los bailarines. El tambor llamador, pequeño tambor membranófono de un parche y abierto, ejecuta el contratiempo con golpes abiertos haciendo el soporte métrico y rítmico del tambor alegre que va en diálogo constante con la cantadora y los bailarines. (p. 37)

En consecuencia, la música y la danza exigen una mirada analítica, esto es, una revisión crítica que permita hacer visibles los modos en los que se supera la dimensión musical para pasar a un ejercicio cultural en el que las luchas por el reconocimiento se presentan a partir de la combinación entre la fuerza de la corporeidad, la contundencia del movimiento, la candencia de la música y el entretejido de significaciones y sentido que se presentan en la relación entre la música y la danza. A continuación, se presentará, en concordancia con el reto analítico que lleva implícito este interesante objeto de estudio, el diseño metodológico pensado para hacer visibles los procesos y modos en los que surgieron estos procesos de resistencia a partir de la dinámica propia de estas apuestas dancísticas.

Un modelo metodológico hermenéutico-interpretativo para la danza

La metodología empleada está centrada en el estudio hermenéutico-interpretativo de ontologías semánticas y simbólicas que subyacen ocultas en el juego de la danza. La perspectiva ontológica-simbólica persigue obtener la esencia de la razón de ser de dichas manifestaciones. La simbología explicativa del fenómeno contenido en la danza, que no es otra que la interpretación y los significados de las acciones y los hechos humanos, implica el uso de métodos de campo destinados a obtener información y realizar encuestas directas a diversos actores que facilitaron registros de la memoria histórica. Para este proceso se contó con una amplia información de entrevistas y filmaciones de los protagonistas, directos e indirectos. Así mismo, se apoya en estudios divulgados sobre el empleo de campos semánticos (Martínez, 2007, p. 19) de diversos usos teóricos-aplicativos.

El método es crítico-reflexivo, porque puede contribuir a la construcción de políticas públicas o comunitarias de carácter social, con incidencia en lo local, a favor de sectores que se han entendido, en los cuales están inmersos sujetos colectivos con amplia margina-



lidad social. El estudio se realizó para indagar sobre la identidad de los sujetos sociales adscritos en el territorio de La Playita, corregimiento de Gamero, en el departamento de Bolívar, compartido con otras comunidades indígenas y negras, y sometido a la expansión de las haciendas ganaderas. Este aporte recibe el nombre de ontologías semánticas-simbólicas, pues permite la reconstrucción y/o deconstrucción de los cantos, danzas, narrativas, etc., para crear la dimensión de un universo ontológico-simbólico que revele el contenido de estas manifestaciones.

El método descompone en pequeñas unidades, con fines de interpretación, las estructuras ontológicas y simbólicas, puesto que va de lo general (nivel superficial) a la simbología-ontológica profunda de lo real. Es decir, lleva a capas interpretativas que muestran diferentes niveles de significación y que se relacionan entre sí. En esta medida, establece diferentes relaciones que determinan los llamados agentes directos e indirectos a partir de las distintas formas de expresividad que dan vida al reclamo de la identidad cultural. Se trata, en este sentido, del empleo de una metodología ontológica-hermenéutica enriquecida en el estudio de la simbología, para facilitar la reflexión de los cambios que han afectado el movimiento territorial del hacer social individual y colectivo, e indaga las imágenes y percepciones como acciones de sentido y reclamo a partir de los referentes contextuales y los extra-contextos culturales. Tomar la representación de los rasgos sociales insertos en las costumbres y cultos a los antepasados expresados en la danza implica y posibilita el análisis lúdico del movimiento corporal como necesidad que contribuye a depurar la represión cultural mediante la catarsis de la energía retenida. Del análisis relacionado de los campos semánticos-ontológicos surge la dimensión metodológica, que cobra vida y explica el comportamiento social que está oculto o retenido. Esta metodología se expande en la medida que analiza a la simbología de la danza, el ritmo, la coreografía, los códigos de los danzantes, las razones de lo que representa cada protagonista, porque el análisis exige una descomposición en escenas ligadas a la estructura ontológica-simbólica. Cada escena es relacionada e interpretada, con su contexto o extra-contexto cultural, el tipo de lenguaje empleado y la simbología a la cual está atada. Finalmente, desde la perspectiva ontológica-simbólica, el arte danzario, como la dramatización de la actuación individual y colectiva, permite profundizar las distintas razones y motivos de un folclor complejo extendido entre poblaciones y territorios, transmitido de generación en generación como parte de una cultura general, tanto en el litoral Atlántico como en el Pacífico



colombiano. Posteriormente, el análisis se interrelaciona con una reflexión crítica cultural que toma en consideración los diversos sentidos de lo cultural y las modalidades de aculturización. Es decir, la reflexión crítica y proyectiva acerca de la profundidad del metalenguaje allí contenido.

Esquema para el análisis de los campos semánticos, sintácticos y simbólicos. Descomposición de los versos del Son de negros en Gamero y su conquista según la narrativa de Filiberto Arrieta¹

Para el desarrollo del análisis se tomará como punto de partida el verso del Son de negros descompuesto en frases u oraciones con sentido. Esas oraciones se constituyen en los núcleos o unidades, en los campos semánticos «Llamado, Llegada y Despedida» (Pérez, 2006, p. 108). La idea es conseguir una descomposición morfosintáctica en la que se hace visible el modo en el que el lenguaje natural del entrevistado teje profundas relaciones con su vivencia y conocimiento de su entorno ecológico. Se partirá, pues, de los diversos momentos de «La rama del tamarindo», como se observa a continuación:

El Llamado: «La rama del tamarindo». Los versos obtenidos del canto de la rama del tamarindo son:

1. ¡Capitán Felipe!, sargento mayor sopla que se apaga la candelita del vapo
2. Sopla que se apaga ...
3. Pi pi pi pi va pa piqui ti pa pa pa
4. Vienen con la rama del tamarindo caminante
5. A he a he he la rama del tamarindo
6. Yo quisiera y no quisiera irte a buscabaaa
7. A he aaa he la rama...
8. A he a he la rama del tamarindo
9. Yo quisiera, y no quisiera irme a toca, ahe ... ii
10. Cantando y cantando y pru

Se han obtenido, a partir de estos elementos, diez campos semánticos en el acto del Son de negros en Gamero y su Conquista. Así, hay una parte inicial que podemos llamar *El Festejo*, cuando regresan de las poblaciones el miércoles de ceniza, y empieza propiamente la escena

1. A partir del trabajo de Martínez (2013).



de la Conquista. Las palabras de este canto están constituidas por cerca de setenta y nueve expresiones, como se muestra en la Tabla 1:

Expresiones	Frecuencia	Característica	Significado
¡Capitán Felipe!	1	Sustantivo; Adjetivo	Es un título referido a la autoridad y el nombre de quien ejerce el poder militar en representación de una autoridad civil o militar.
Sargento Mayor	1	Sustantivo; Adjetivo	Es un título referido a una autoridad que, en jerarquía, ejerce el poder en una organización militar.
A	6	Sustantivo; Proposición	Primera letra del abecedario español: la letra <i>a</i> latina que representaba el sonido del etrusco o del griego dialectal.
He	5	Verbo	Sirve para señalar o mostrar una persona o cosa (o personas o cosas) que está cerca en el tiempo o espacio. En español antiguo <i>-he</i> : he aquí /del árabe <i>hā</i> : he aquí.
Ahe	2	Adverbio	Procede de <i>-a</i> y <i>he</i> . Es una palabra aguda de dos sílabas. En castellano significa «he aquí».
Aaa	2	Sustantivo; Proposición	Primera letra del abecedario español. Se extiende con el propósito de reforzar el sentido de interconexión.
Del	1	Contracción	Contracción de la proposición <i>de</i> y el artículo <i>el</i> . La casa de Jaime; Bajad del coche, etc.
Yo	3	Pronombre singular de primera persona	Se usa para referirse a sí mismo quien habla o escribe: latín vulgar <i>eò</i> . Esta forma dio el español <i>yo</i> .
Quisiera	3	Verbo intransitivo <i>querer</i>	Querer: Del latín <i>Quaerere</i> : buscar, pedir, inquirir. En el sentido de amar, aunque en su evolución no consumada del término hacia el siglo XII, sería: el deseo de evitar una expresión demasiado solemne y enfática de un sentimiento íntimo.



Expresiones	Frecuencia	Característica	Significado
Y	4	Sustantivo femenino y conjunción copulativa / Masculino singular	Junto con, además de, así como: en español antiguo y se usaba en ciertas posiciones.
No	2	Sustantivo masculino singular; Adverbio de negación	Como sustantivo es usado en locuciones. Con significados como de ninguna manera; anticuado <i>non</i> : no, latín: <i>non</i> , del latín antiguo <i>noenum</i> .
Irte	1	Verbo <i>ir</i>	Del latín <i>irē</i> : moverse de un lugar hacia otro/ caminar de acá para allá. Denota una acción que empieza a verificarse/Avanzar en la realización de una acción. Loc. Verbal: ir lejos/ir largo/ ir a traer algo.
Buscaaa	1	Verbo intransitivo	Buscar. Acción de buscar algo. Hallar algo. Vocablo propio del castellano y el portugués de origen incierto (hacia 1140).
Quiera	2	Verbo <i>querer</i>	Del latín <i>Querēre</i> : buscar, inquirir, pedir. Derivado de querencia, antes, ente 1220-50, cariño. Luego, hacia 1555, inclinación a volver al lugar donde uno ha sido criado.
Toca	1	Verbo <i>tocar</i>	Del latín vulgar <i>toccare</i> , tocar: poner en contacto, hacer contacto, hacer que suene (un instrumento de música), palabra formada imitando el sonido de un golpe.
Irme	1	Acción verbal; locución	Del latín <i>irē</i> : moverse de un lugar hacia otro/caminar de acá para allá. Denota una acción que empieza a verificarse, avanzar en la realización de una acción. Loc. Verbal: ir lejos/ir largo.
Ii	1	Conjunción	Cambio de la -Y por -i extendida con el mismo sentido y propósito: establecer una relación entre los elementos.



Expresiones	Frecuencia	Característica	Significado
Cantando	2	Verbo cantar	Referido a sonidos vocales melódicos; composición musical breve con dependencia mutua entre letra y música; del latín <i>Cantus</i> , participio pasivo de <i>canere</i> : cantar.
Pru	1	Expresión fijada	Algo simplificado de fin, basta.
Pi	5	Expresión fijada	Referida a sonidos para atraer atención que van acompañando la burla a los esclavistas. De uso en locuciones verbales o adjetivas, con carácter coloquial, vulgar o incluso grosero, que permite expresividad al habla de los personajes. Da fuerza, viveza y colorido al lenguaje usado.
Pa	5	Expresión fijada	Referido a sonidos para atraer atención que van acompañando la burla a los esclavistas. El sonido se va haciendo grave. Posible desprecio o forma de intimidación afrodescendiente.
Va	1	Verbo intransitivo <i>ir</i> .	<i>Va</i> es el verbo <i>ir</i> conjugado en segunda (usted) y tercera persona (él, ella) del singular en presente del modo indicativo. Se usa con el significado de moverse de un lugar a otro, de andar o caminar, así como de partir o marcharse de un sitio, entre otras cosas. Ejemplo: «Esa camisa te va de maravilla».
Piqui	1	Masculino	Planta sapindácea. Fruto <i>piquizein</i> (Brasil). La planta, nombre científico <i>Caryocar coriaceum</i> , se llama «piqui» (con i) en la mayoría de sus regiones de ocurrencia, preferiblemente en el noreste de Brasil, en lugar del nombre «pequi» (con e), que corresponde al nombre popular de la especie <i>Caryocar brasiliense</i> en la región del medio oeste de Brasil y al oeste de Minas Gerais.



Expresiones	Frecuencia	Característica	Significado
Ti	1	Pronombre	Pronombre 2ª persona singular (usted) (después).
Sopla	2	Verbo <i>soplar</i>	Su origen se encuentra hacia 1250. Del latín <i>Sūfflare</i> . Derivado de <i>Flare</i> , vulgarmente <i>Sūpplare</i> . De este último vienen las formas del castellano, el portugués y varios dialectos italianos. Las alteraciones, al mezclarse en el latín vulgar, produjo los derivados de <i>Plere</i> : llenar; y los de <i>Flare</i> : soplar, inchar. La variante clásica <i>Sufflare</i> persistió en Castilla en el antiguo <i>sollar</i> : soplar, ss. XIII y XIV.
Que	2	Pronombre relativo	Conviene a los géneros masculino, femenino y neutro, a los números singular y plural. Con el artículo forma el relativo compuesto: <i>el que, la que, los que, lo que</i> , que a diferencia de la sola forma <i>que</i> , posee variación de género y número y pasa a constituirse en concordancia con su antecedente.
Se	2	Pronombre personal / Participio	Del latín <i>se</i> . Preposición personal: <i>a o para él mismo</i> . Usado también para la constitución de oraciones y voz pasiva que reflejan acompañando el verbo en voz activa. Ejemplo: «Se pintaron todas las puertas».
Te	1	Verbo	Tú. También pronombre personal, 2ª persona, masculino y femenino singular. En acusativo o dativo, designa la persona a la cual se dirige, habla o escribe. Ejemplo: «A vos te quería conocer». También pronombre personal 2ª persona masculina singular. Uso coloquial: designa, en acusativo o dativo, a una persona indeterminada. Ejemplo: «En una situación así, te tienes que dejar llevar».



Expresiones	Frecuencia	Característica	Significado
Apaga	2	Verbo transitivo	Hacer desaparecer una sensación física o un sentimiento, satisfaciendo o de otro modo. Ejemplo: «Apagó su sed con un buen vaso de agua». En el uso coloquial, como en «Apaga y vámonos». Expresión que se usa cuando una cosa está a punto de acabarse: «Así que apaga y vámonos».
La	4	Artículo determinado indefinido/ Pronombre personal	Del latín <i>illa</i> . Artículo que indica el género femenino o el número singular de la palabra a la que acompaña: «Pon la leche en la nevera y saca el pan». También como pronombre personal: ella. Ejemplo: «A ella la iré a ver el martes después de clase».
Candela	1	Sustantivo	En el sentido de fuego. Es un vocablo que sufrió el influjo de candil. Proviene del griego medieval <i>kandilī</i> (vela).
Vapo	1	Masculino	Del verbo evaporar. Palabra relacionada con vapor. Derivado de vaporizar, vaporoso (1569). Se refiere al fluido gaseoso cuya temperatura es inferior a una temperatura crítica, como el producido por la ebullición del agua.
Vienen	1	Verbo	Del latín <i>Vēnīre</i> . Posiblemente asociado a una eventualidad o acontecimiento (intervenir). Provenir, por su parte, usado en la 2ª mitad del siglo XVI. Del latín <i>provenire</i> .
Con	1	Preposición	Del latín <i>Cum</i> . Indica el modo o momento como se relaciona una acción o instrumento con que se ejecuta: «dibuja con carboncillo». Indica concurrencia, compañía o relación entre personas o cosas. Por ejemplo: «Estudia con ella».



Expresiones	Frecuencia	Característica	Significado
Rama	4	Sustantivo femenino	Tallo leñoso secundario que nace del tronco de un árbol o de otro tallo secundario.
De	2	Preposición; sustantivo	Del latín <i>de, desde</i> . Preposición que indica propiedad, posesión, o pertenencia: «Perdí el collar de mi abuela». Indica el modo, manera o instrumento como se realiza una acción: «Caminaba de rodillas». En alocuciones adverbiales: «En razón de la cantidad que traes en un reparto subiremos en fila de dos a dos».
Tamarindo	3		Árbol tropical, <i>Tamarindus indica</i> . Su fruto es una vaina pulgosa, <i>árabe tamr hindī</i> , dátil indio.
Caminante	1	Sustantivo Masculino	Camino. 1804. Del latín Vgr. <i>Camminus</i> , de origen céltico. Derivados: Caminero, Caminar (1220-50). Caminata (1715), del italiano <i>Camminata</i> . Caminante (Siglo XV).

Tabla 1. Expresiones de la Danza de la Conquista²

2. Arrieta (2018) narró que: «entonces el pueblo cuando siente su tambo, todo el mundo se levanta, dicen vamos no a ver los negros! y los soldao ya tienen su palacio hecho, entonces los soldao que están ahí, ven qué ese soldao, ya la reina está allí, de una vez, apresan al negro, antonce los negros empieza hacer un alhajo al espacio, donde están los soldao a ver como se le pueden mete. A he a he la rama de tamarindo yo quiera, y no quisiera, yo quierairme a toca., ahe.. ii, cantando y cantando y pru, se recogen los negros, se echan un rato de muriendo, un rato de sueño y a las once de la mañana, vuelve y salen los negros a pasar el pueblo y salen cantando y salen divulgando, salen a mostra la negra, salen hacer esto, yaaa viene la escena de la conquista, la escena de la conquista viene siendo para las cuatro de la tarde, ya van buscando la danza de los indios, son 15 - 20 indias, esas 15 a 20 indias van y las esconden en la montaña ahí se esconden en la montaña y los negros a las cuatro van a buscarla con los soldado. La carrilera de soldado está aquí y la carrilera de negros está aquí. A entonces ellos llegan donde están los indios, entonces donde están los indios viene un miembro y se va de aquel lado con una escopeta a «Ben» la dispara y de una vez los indios huuuummm con la flecha apuntando, y apuntando y hay un grupo de muchachas que se encarga en tirarle florecitas» (Entrevista en el corregimiento de Gamero- municipio Mahates, departamento de Bolívar. 13 de enero 2018).



Las expresiones permiten establecer diferentes niveles interpretativos, siendo los más importantes los siguientes:

- a) /Quisiera/ Nivel Superficial (3)
- b) /Querer/ Nivel intermedio (2)
- c) /Cantar/ /Soplar/ (2)
- d) Irme / Va/ Tocar/ Apagar/ (2)
- e) Tocar /1/

Del texto en conjunto analizado según la narrativa aparece *una posible división del canto en escenas* relacionadas con objetos de la naturaleza, seres vegetales, plantas, tamarindo, piqui, rama. También se infieren otras como festejo, raptó, burla y engaño, que provienen de acciones y actos de la naturaleza humana (acciones morales, políticas, folclóricas, etc.). Es decir, se pueden constituir esas acciones como las escenas básicas que se desprenden de la narrativa oral. Ahora bien, si esto sucede con los elementos lingüísticos, en los que se hace factible un recorrido de interacciones entre culturas y de diálogos entre los elementos extraídos de diferentes arraigos, entonces se puede planear de manera sistemática el modo en el que se desarrolla una función social en la danza, en donde, como se verá a continuación, se establecen una serie de diálogos, continuidades e interacciones propias de una manifestación cultural contenida en las voces, los movimientos y los modos de hacer sentido con la danza.

La función social de la Danza de la conquista gameraña

En el caso de la Danza de la conquista gameraña, los historiadores atribuyen comúnmente su apariencia bélica, una «danza guerrera» (Pérez, 2020, p. 3), a su génesis «trans-africana» (Faye, 2016, p. 13) y su vinculación con el hecho histórico de que la esclavitud está relacionada con el negro africano (Saco, 1938, p. 35). El antifaz del negro en el «espacio público» (Scott, 2004, p. 239) y su presencia fáctica en esos espacios geográficos también es vinculada a «disposiciones atávicas a lo lúdico euforia e informalidad» (Borda, 1981, p. 17). Sin embargo, como lo ha mostrado el análisis de los elementos presentados anteriormente, lo que se encuentra es un conjunto de elementos en los que se interconectan relaciones complejas con las dimensiones de la cultura y el mundo natural que rodea a los danzantes.



De este modo, emulando el diseño de la naturaleza y sus sistemas vivos, los gameranos conforman coreografías en forma de «caracoles» (Pérez, 2020, p. 3), con acciones planimétricas «irregulares extremadamente precisas» (Mandelbrot, 1982, p. 57), realizan un «alhajo»³ al espacio, que se expande y muta. Según Pérez (2020), «trenzan figuras que se enmarcan recreando un espacio lúdico» (p. 3); este hecho promueve una «expectativa refractaria» (Luhmann, 2004, p. 886) que se mantiene al bailar y cantar, como si estuviesen realizando algún tipo de improvisación teatral, al azar. Esta idea se impone en la percepción del «observador de segundo orden» (p. 888).

A través de una larga espera, el observador presencia un acto danzario en su «extrema movilidad» (Agamben, 2010, p. 67), a pesar de que «habitualmente podrá no estar acostumbrado» (p. 10). El código del dández se mantiene en el rango de una imagen que pervive en su subconsciente en su extrema inmovilidad, cargadas de una historia local. El danzante rememora con sus movimientos corporales los atributos personales de los negros de la esclavitud. Y es allí donde irrumpe el personaje central de una apuesta dancística que ya no es solamente movimiento, sino también testimonio histórico, crítica y resistencia: la Guillermina, hombre afrocolombiano disfrazado de mujer, que sintetiza en la narrativa que llevan sus movimientos tanto el rapto por parte del blanco de las mujeres más bellas, como la acción de resistencia mediante el engaño al español y el desenlace con la sorpresa del extranjero y la retribución al pueblo herido. Así, estas expresiones dancísticas aparecen y se desvanecen como mutaciones «cinético coreográficas» (Ramírez, 2001, p. 8), pero también como actos simbólicos de resistencia y memoria, de acción y crítica en donde los movimientos se afilan y estiran para presentar agudos sentidos en sintonía con la tradición, la naturaleza, la historia y sus alrededores.

Otro modo de hacer visible la manera en la que la danza establece conexiones que van más allá de la cuestión del ritmo y el movimiento aparece con casos como la forma irregular de la Danza Bufo del Son de negros, y la manera en que se sincroniza con la naturaleza. Un juego de movimiento y sentido en el que el acto danzario relaciona el ciclo de la vida y la naturaleza con el poder y la «potencia del cuerpo humano» (Spinoza, 2011, p. 270). Los actores vanaglorian sus caderas con orgullo. Toman los machetes de sus labores como jornaleros y peones de las haciendas ganaderas; la misma herramienta es utilizada

3. Entrevista a Filiberto Arieta, corregimiento de Gamero, municipio Mahates, departamento de Bolívar. Fecha: 13 de enero de 2018.



también en las actividades de sus pequeños cultivos de rosas. En la danza, la garrocha, el gancho y el sombrero son sus instrumentos de batalla. Emulan movimientos remeros de sus canoas. Luego hacen círculos en formas de espirales y se agrupan alzando sus machetes y en sus puntas colocan sus sombreros. Un juego que expresa, más que la repetición de los movimientos colectivos, el ímpetu del trabajador y su lucha cotidiana, el combate diario por expresar el sentido más allá de las limitaciones impuestas por el hacendado, de modo que su insurrección se cifra con la indomable fuerza de lo que puede el cuerpo.

Las danzas trabajadas con anterioridad muestran, tanto en el lenguaje como en la música y los movimientos, la tensión y la dinámica de la resistencia. Pero ¿cómo aparece este espíritu insurrecto?, ¿de dónde emerge? Uno de los antecedentes podría estar, sin lugar a duda, en la contraviolencia. Según Borda (1981), los malibúes reaccionaron a la «violencia descontrolada o espontánea» española mediante acciones de «contraviolencia» (p. 18), un tipo de experiencia que no estaba arraigada en la cultura indígena de la región momposina, pero que se constituyó en un ejercicio de reacción y de construcción de modos de resistir y, aunque después volvieron a sus formas pacíficas de convivencias o «acomodación» (Ocampo, 2006, p. 184), el legado histórico hizo posible nuevos modos de expresar la inconformidad y expresar el reconocimiento. Esto pudo propiciar que los indígenas y las etnias transafricanas (Faye, 2016, p. 13) que fueron incorporadas al trabajo en las haciendas tuvieran distintas soluciones ante la violencia, dado que algunos grupos regresaron a sus estados pacíficos. Las etnias malibúes mantuvieron sus expectativas culturales conectadas al «buen vivir» (Huanacuni, 2010, p. 13), «la vida» en una función «equilibrada con la naturaleza», excluyéndose la posibilidad de optar por pretensiones de privilegios de carácter etnocéntrico frente al cosmos. La lucha, en consecuencia, ya no era solamente una cuestión de cruces, sino también de recuperación del equilibrio natural, de ese espíritu que late en las músicas y las melodías en las que se logra palpar el espíritu del árbol y de la cotidianidad recuperada en forma de danza.

Transgresión medioambiental en La Playita gamerana y cultura anfibia

Ahora bien, en la playita gamerana se vive un proceso particular que exige de un cierto detenimiento para poder comprender lo expresado con anterioridad. Esto puesto que el proceso de «culturización



forzada» (Martínez, 2019, p 19) ejercido sobre las culturas indígenas fue un «proyecto ideológico» que surgió del vínculo «Religión y Poder» (Borrego, 1983, p. 116) que propició una violencia generalizada y un proceso de desposesión territorial al que se sumó la pérdida de identidad cultural. Se originó, en sentido cultural, la superposición de una estructura social extraña sobre otra, en otras palabras, una suerte de sustitución de identidades para lograr en forma progresiva el sometimiento indígena durante el periodo colonial español, que, aunado al cambio en las técnicas de producción agraria y la presencia transafricana (Palacios, 1973, p. 325) como mano de obra, desplazó al indígena. Así, con la inserción en el ciclo productivo de la mano de obra africana como peones de las haciendas dedicados a la explotación ganadera intensiva (Nájera, 1996, p. 2), se llegó a alterar las costumbres y forma de explotación del suelo y el entorno ecológico. Los territorios y la forma de vivir de los indígenas convirtieron los asentamientos en las zonas colindantes de los ríos en pequeñas parcelas marginales, en tanto que la vocación ganadera inducida se cimentó a través de una mayor extensión de territorios con otros usos con la adaptación transafricana para este tipo de técnica de explotación. Vulnerada la cosmovisión de la naturaleza de los pobladores y el apego a las tradiciones milenarias, se incidió sobre la fertilidad del suelo y la progresiva reducción de los recursos hídricos.

En lo que pudiera llamarse, en palabras del sociólogo Orlando Fals Borda, la cultura anfibia que pertenece a la subregión colombiana del canal del Dique, la imposición de la cultura colonial española y su desarrollo histórico, a través de la mezcla étnica y su rechazo por los pueblos indígenas, marcaron impactos que pueden categorizarse como externalidades negativas sobre el bienestar y las posibilidades de sustentación de amplios sectores sociales marginales. La alteración cultural y ecológica contribuyó contra la supervivencia de los pescadores de dichas regiones, y los niveles de vida de las poblaciones afrodescendientes representados en los distintos palenques que surgieron a lo largo de la región extensa el canal del Dique y las comunidades de pequeños agricultores, incluida la gamerana. De esta manera, surge la confrontación entre la cultura del río y la cultura del peonasco ejercido por los grandes terratenientes territoriales (Borda, 1976, p. 35).

En la periferia de Gamero, o La playita, es decir, en su territorio o espacio reducido, se trenzan relaciones comerciales e interculturales que distan de una simple coexistencia alrededor de las haciendas entre siervos y señores, esclavos y amos, peones y hacendados. La realidad actual muestra un diálogo intercultural que tiene formas múltiples de



expresión y que refleja la rebeldía de los indígenas, afrocolombianos y mestizos contra los criollos. La Danza de la conquista, fiel a las interacciones entre música, danza y resistencia que se han planteado anteriormente, articula la rebeldía con otros discursos alternativos significativos reclamando el daño a un espacio sujeto a la agresión medioambiental, en constante fase de negociación y de renegociación y, a la vez, con cada movimiento y puesta en escena se busca insertar el problema de la identidad, de esos entornos ecológicos que se expresan «por fuera de los límites neocoloniales» (Garzón, 2012, p. 30). La danza, contrapuesta así al peso de una historia de despojos y sometimientos, no puede dejarse de entender sin revisar las luchas por los territorios que, como en el caso de La Guillermina y su lucha por el cuerpo, expresan esas tensiones propias de una colonialidad que no solo es un momento histórico, sino también una forma de pensamiento desde la idea de someter al otro.

Despojo en la villa Santa Cruz de Mompo

El proceso de desposesión territorial ejercido sobre los pueblos indígenas de la depresión momposina —Barranco, Hatillo y San Martín de Loba (Santa Coa/Santa Coita)— fue analizado por el sociólogo barranquillero Orlando Fals Borda (1979), quien, desde una serie de estudios de caso, fue validando cada uno de los problemas contados y recogidos en testimonios de propios y campesinos, los relacionó con las diferentes fuerzas sociales y productivas, y encontró determinante el aporte cultural presente en sus espacios geográficos, llamados playones y en la industria de las rosas. Además de la tensión cultural, retrata también una fuerte disputa económica: la mayor parte de las tierras les fue arrebatada a los nativos, pero ellos se habían organizado a raíz de los problemas que habían surgido también en Pinillos, cabecera municipal de Santa Coa.

El trabajo de Fals Borda (1979), junto con este proceso, también explicó la relación entre la distribución espacial de los caseríos indígenas, que eran ubicados en forma lineal a los barrancos y laderas de los ríos y playones. Para hacer esto, confrontó los datos de los censos demográficos y poblacionales, dado que, para él, estos no explicaban la relación entre el espacio geográfico local altamente poblado por personas despojadas de sus tierras y arrumadas en barracos. El proceso consistió, en consecuencia, en el contraste entre los datos de los censos con la tendencia demográfica, lo que permitió eviden-



ciar profundas contradicciones entre la baja densidad en los terrenos de las haciendas y la realidad demográfica superpoblada de los lugares con mayores carencias y pérdida de tierras. A partir de esto, utilizó la noción de «cultura anfibia» (Fals Borda, 1979, p. 16) y la aproximó al contexto natural y a sus límites por fuera de las fronteras políticas (Guhn, 1991, p. 27), esto con el propósito de dar cuenta de las contradicciones propias a lugares que históricamente habían servido al poblamiento costeño y que se transformaron sustancialmente con la aparición de la propiedad privada. Esto puesto que, desde que la hacienda «levantó cercas de alambre de púa para consolidar la posesión individual» (Borda, 1976, p. 38), en contra de la propiedad o posesión colectiva de los malibúes, fueron despojándolos de sus playones, y se creó un contexto nuevo, complejo y en tensión por razones esencialmente económicas.

Así pues, tanto en esos momentos históricos iniciales, como en la actualidad, esos terrenos eran, y siguen siendo, estratégicos para la cría del ganado: en invierno el agua nutre, y durante la sequía sale abundante pasto:

[...] de abril a junio y octubre a diciembre se inundan los playones ciénagas y caños; después las sequías o aguas bajas van de enero a marzo y de julio a septiembre cuando se siembran los playones o se lleva el ganado para que pasten dado su abundante producción natural para que broten sin necesidad de un esfuerzo colectivo alrededor de las haciendas y la coexistencia; peones/hacendados, estos sacan ventaja de la riqueza natural. (Borda, 1979, p. 20)

Según la narrativa de los testimonios de los pobladores, el sociólogo registró sus voces de reclamo:

A finales del siglo pasado y a comienzos de este, algunos ricos comerciantes de Magangué empezaron a venir y acercarse para comprar nuestras mejoras. No teníamos títulos de propiedad sobre la tierra, que considerábamos de todos. Algunos les vendieron los ranchos y siembras de caña, y los trapiches fueron desapareciendo. Luego la Casa Pacini y Puccini, también de Magangué pero con oficinas en Barranquilla, compró el resto de los lotes y los juntó todos para formar la inmensa hacienda Roma y meter allí ganado solo en verano, porque esas tierras son anegadizas. La hacienda se extendió hasta Coyongal al sur y Génova y Las Martas por el norte en una extensión sobre el río de seis lenguas (30 kilómetros). De allí salieron todos menos las pocas familias que se



quedaron en Santa Coita y que viven de la pesca y del jornalero en la hacienda [...] El pueblo está casi totalmente cercado ahora. Donde no hay agua hay alambre de púas. De este punto en adelante esa finca pertenece al señor Bernardo Salazar, paisa de Medellín; y al lado está la de su cuñado Jaime Anaya, ganadero de Magangué. Son los únicos que tienen ganado en grande a este lado del río, y también tierra sobrante. Con ellos ahora hacemos contratas de monte a cambio de sembrar pasto, o de pasto por yuca, que hacemos cada cual con nuestra plata o nuestras fuerzas. Los hacendados ya no ponen ni semilla de pasto como antes, y cada año tenemos que renovar nuestras contratas con ellos. La Casa Pacini-Puccini vendió la hacienda a los hermanos Ricardo y Joaquín Botero —los mellos Botero—, antioqueños que ahora viven en Magangué. Los mellos extendieron a este lado del río la hacienda, que ahora llega, con el nombre de San José, hasta un poco más allá del pueblo de palominos en el caño de Chicagua, cercando también de paso a Piniillos por detrás. Se acabaron, pues los pequeños propietarios y la tierra de unos pocos. Pero quedan los playones para la agricultura, y esto sí que lo peleamos los campesinos. Si no fuera así, nos moriríamos de hambre no solo nosotros, si no la, gente de las ciudades. Sabemos que son tierras públicas y que los ricos no deben cercarlas. (Borda, 1979, p. 21)

Pero si, efectivamente, se había pasado del despojo de la conquista a los que aparecían dados por el ejercicio de la propiedad pública, ¿a qué se refiere la cuestión de la cultura anfibia y cuál es su relación con los procesos que se presentan en la cultura dancística y su evolución ya no solo como un ejercicio cultural de resistencia desde la historia y la memoria, sino como un reflejo de esas contradicciones ligadas a los territorios en disputa simbólica? Para poder dar cuenta de tal cuestionamiento es necesario, ante todo, pasar por la cuestión de la cultura anfibia y su significación, para luego, volviendo sobre los contenidos culturales asociados a la danza, poder ofrecer una mirada crítica sobre las resistencias implicadas en medio de las relaciones entre movimiento, cuerpo y poder.

Noción de cultura anfibia

La cultura anfibia fue analizada por Borda (1980) a partir de la relación de factores psicosociales, de conductas, creencias, prácticas, elementos ideológicos, actitudes, prejuicios, supersticiones y leyendas como la del hombre caimán, haciendo énfasis sobre su ingeniosa



capacidad para enfrentar con sus conocimientos ancestrales un entorno natural salvaje. Así, se hizo un ejercicio de mirada crítica hacia la presencia fáctica de los malibúes y el modo en que cohesionaba la etnia en sus territorios con sus bienes de uso común. Considerando la noción de cultura en tanto «fenómeno objetivo» (Bauman, 2002, p. 14) que separa los logros humanos de los hechos de la naturaleza, el problema que resuelve la cultura anfibia fue abordado desde la experiencia de sus conocimientos aprendidos sobre el manejo de las aguas, playones, y la forma eficiente en la explotación de los recursos naturales en actividades de pesca, caza, agricultura y zootecnia, desde los cuales eran enriquecidas a esa sabiduría ancestral (Fals Borda, 1980, p. 21). Siguiendo con Fals Borda:

La «cultura anfibia» son comunidades ribereñas o «riañas», de la isla de Mompos: Barranco, Hatillo y San Martín, pueblos ribereños del brazo de Loba del río de la Magdalena, conocida como la depresión momposina, en la que pudiera llamarse la cultura anfibia, este había sido un pueblo de los indígenas malibúes (sondaguas) que la Real Corona encomendó en el resguardo de los indígenas Guazo. Después fueron sucumbiendo a las guerras, enfermedades, una pesada carga tributaria. (p. 16)

El problema que resuelve la cultura anfibia (Malinowski, 1988, p. 57) fue relacionado, dada la naturaleza de estos pueblos, con su entorno natural y sus manifestaciones artísticas como la Danza de la conquista Malibú, que evoca la contraviolencia dirigida por el tigre Malibú ante la primera ocupación de las fuerzas de Heredia. Se trata de un estilo festivo que integra un complejo dancístico inseparable de la historia de la conquista y colonización y a la vez no pierde la contundencia de un pueblo ribereño, híbrido y luchador. En esta tensión, a su vez, en los movimientos y los ritmos, se hace visible esa rebelión frente a las danzas religiosas y culturales ibéricas en las que los misioneros cristianos (Martínez, 2018, p. 65) «impusieron su religiosidad» (Brisset, 1980, p. 103) sobre los ritos indígenas, y mostraron cómo la victoria de la cultura castellana frente al moro evidenciaba una cultura más fuerte frente a la débil de los mitos indígenas (Wachtel, 1967, p. 257). Ahora bien, esa rebelión ante la religiosidad no se trata únicamente de una cuestión simbólica sino también de un asunto de imaginarios, de manera tal que, como en la contraposición del imaginario espacial de la danza entre cristianos y moros (Brisset, 1980, p. 107), que surge de la victoria contra el enemigo árabe y, a la vez, la imposición de lo impropio sobre las



poblaciones nativas de las sociedades originarias del nuevo mundo para destacar la superioridad de la nueva cultura (Ricard, 1986, p. 11), las danzas de las culturas anfíbias ofrecen el asalto ante la imposición del colono y luego del hacendado, no solo como tributo a la memoria, sino también como manifestación crítica en movimiento.

Antecedentes evolutivos de la Danza de la conquista gamerana

La Danza de la conquista integra amplios y complejos antecedentes evolutivos que pueden ser subdivididos en varias fases.

En primer lugar, se ligan a danzas antiguas, sones y bailes propios de regiones americanas, identificados por su influencia regional y subregional: azteca, maya, inca. Este es el caso de las danzas antiguas de Guatemala (Mayas): Rabinal Achi, Tukur o Tucur, Iboy. Las referencias se aprecian en textos como el *Popol Vuh* o en el *Chilam Balam*. A ello deben añadirse los bailes que muestran sucesos históricos como los de las provincias de Quiché y Totonicapán. Los sones como el de San Barreño, Pascua; Chapán, el Son ceremonial, Son tradicional, Son de proyección histórica, o el Son auténtico tocado en marimba de cuatro arcos.

Un segundo momento es propio de los bailes coloniales, en especial los introducidos durante el periodo de la conquista y la colonia por los castellanos: baile de San Jorge, San Miguel, baile de los micos (tocado en marimba); de los diablos (Virgen de Santa Helena); del Torito (Siglo XVII); de los marineros; de los viejos animalitos (Virgen de Santa Ana); de la serpiente (San Jorge), etc., para insertar en el caso de los dramas coloniales la Danza de los moros y cristianos o los bailes guerreros; y de la historicidad de la cultura dominante en las culturas hispanoamericanas del Perú (Wachtel, 1976, pp. 45-49), México (Díaz del Castillo, 1632, p. 39) y Colombia (Borda, 1979, pp. 37-38). Estos países celebran hoy una versión de la Danza de moros y cristianos, que se conocen en el Perú y Colombia como bailes o danzas de la conquista o danzas de la pluma en México (Brisset, 1980, p. 257). Este segundo momento permite ver una especie de «historicidad» (Brisset, 1980, p. 257) de los pueblos vencidos existente entre cultura, folclore e historia demostrada por Wachtel (1976) desde las fuentes del teatro y folclore auténticamente indígenas, en donde se sugiere que las fiestas populares en Hispanoamérica son refractarias con el mestizaje cultural y de razas que tiene formas múltiples de expresión y una polifonía de voces que refleja



la rebeldía de los indígenas, afrocolombianos y mestizos contra los criollos: el proceso de «transculturación» (Ortiz, 1973, p. 35).

Finalmente, en este mismo momento, aparecen los bailes relacionados con las etnias afrodescendientes, destacando la danza Yorumein, que relata la huida de los esclavos de raza negra de la isla de San Vicente. Así mismo, los practicados en los distintos palenques libres de la costa Atlántica colombiana durante los siglos XVI y XVII, constituidos por los afrodescendientes, hacia el sur de la costa de Sotavento, pasando por Martina y Berrugas hasta San Antero; la parte central de la región hasta llegar Arroyohondo, San Miguel y San Basilio, y en la región del río Magdalena en los palenques de Tabacal, San Benito, Maturé y Río Grande. Es también el caso del Baile de las Farotas de Talaigua Nuevo. Según Daniels (2009) y Rey (2019-1) tuvieron su origen en las «fiestas flamencas de origen romaní»⁴, y que todos los años participan en el carnaval de Barranquilla a modo de tradiciones danzarárias (Sinning, 2004, p. 44).

Ahora bien, a partir de estos antecedentes, precedidos por la mixtura, la interacción y la tensión entre la rebeldía y la imposición, aparece la Danza de la conquista, la cual ocupa un lugar central en las fiestas populares de San Marín Tours, municipio de Loba poblado por las etnias malibúes y en el que hacen una amarga evocación de la contraviolencia indígena. Los malibúes que poblaron a Mompo fueron liberados de la primera ocupación de Heredia y derrotaron las fuerzas de Santa Cruz. Según Borda (1981, II), Francisco Viena fue enviado a San Martín desde Santa Marta por el gobernador García Lerna, los capitanes Céspedes y Juan de San Martín no resistieron las guasabaras de los malibúes y regresaron a Santa Marta. Regresó mejor armado con Gonzalo Jiménez de Quesada, cuando este iba en expedición al territorio Chibcha. Capturó al cacique y lo bautizó fray Pedro Zarco con el nombre de Alonso. San Martín fue comisionado por el río César, donde fue recibido por los caciques de Loba. Esa victoria indígena es narrada por los malibúes en su Danza de la conquista. Esta tradición pertenece a las costumbres perdidas del Carnaval de Barranquilla por la que los indígenas lobanos allegaron a su danza en la Batalla de Flores del Carnaval (Sinning, 2004). La versión gamerana incorporó el personaje de La Guillermina, además de los ritmos y movimientos previos a sus experiencias africanas en el proceso de

4. Daniels (2009, p. 7) dice que la palabra Farota es de origen árabe y que significa «mujer charlatana y mentirosa» o «mujer descarada y sin juicio», y que la unión del fandango y las soleares dio origen a estas fiestas en el siglo XVII, después de pasar por Portugal, Extremadura, Andalucía y el País Vasco.



mestizaje. El vínculo que existe entre la danza y las fiestas del 11 de noviembre de la ciudad de Cartagena ha cobrado cierto impacto en la historiografía de la región con motivo de la publicación sobre «la celebración del primer centenario de la independencia de la provincia de Cartagena en 1911» (Acevedo, 2011).

Ahora bien, visto el origen múltiple de esta danza, esto es, la forma en la que aparece atravesada por diversos momentos y, particularmente, la relación profunda con un ejercicio de interacción dinámica entre los procesos de la conquista y de la aparición posterior de la propiedad privada, sin dejar de lado las incorporaciones propias de los gameranos y las relaciones con otras danzas que se extienden incluso hasta nuestros días, se hace necesario entrar a revisar la cuestión de la transculturación como un elemento central para identificar los componentes centrales de esta danza como ejercicio de resistencia.

Transculturación en la Danza de la conquista

La noción de «transculturación» (Ortiz, 1940, p. 93) contribuye a explicar la forma irregular y multidimensional de las culturas; tradiciones que viven en un espacio geográfico apegadas a sus cosmovisiones y en las que también es latente la idea de que los pueblos, en su territorialidad desde el punto de vista espacio-temporal, construyen sus propios esquemas explicativos del mundo en forma de tradición oral. A su vez es un mecanismo de conservación para las futuras generaciones (Malinowski, 1981, pp. 57, 94-95), mediante expresiones danzarias, folclóricas, cantos y «cuentos populares «pícaros» con figuras animales o humanas, son actualizadas con representaciones culturales populares» (Scott, 2004, p. 194). Siguiendo con Scott:

En la cultura oral el anonimato es posible debido a que, por ser hablada y representada solo aparece en formas fugaces, cada actualización es, por lo tanto, única en lo que se refiere al momento, el lugar y el público. Todas las actualizaciones son diferentes entre sí. Como el chisme o el rumor, la canción popular es recogida o interpretada según el gusto de su público, y, a la larga, su origen termina por perderse. Resulta imposible recuperar la versión original modificada por todas las subsiguientes. En otras palabras en la cultura popular no hay ortodoxia, ni centro, ya que no existe un texto primario que sirva de medida a la herejía. El resultado concreto es



que la cultura popular logra el anonimato de la propiedad colectiva gracias a un constante proceso de adaptación, revisión, refundición o, para el caso omisión. (pp. 193-194)

Este ensayo constituye un estudio social, cuyo sentido es brindar un aporte evaluativo a partir del imaginario que fue sustituido por los nuevos cristianos (castellanos, árabes y judíos) a partir del siglo XVI, y cuyas huellas siguen presentes en una historia oculta sin fin, pero no olvidada. En la periferia de Gamero o La playita, es decir, en su territorio o espacio reducido, convergen otros factores para constituir una dinámica social compleja que interculturalmente integra lazos entre cultura, folclor y rebeldía.

En la playita gameraña aparecen relaciones sociales y festivas, una variedad de simbologías y cosmovisiones que son parte la dinámica psicosocial que cambia y muta. Las danzas y los rituales manifiestan el ciclo de la vida de las comunidades y permiten observar fugas, transformaciones y temáticas profundas que subyacen en la Conquista (Cossío, 2008, p. 125)⁵ y se proyectan en las diferentes etapas de la vida social.

Los problemas fronterizos de las nociones interculturalidad y multiculturalidad

En los espacios geográficos propios de las danzas hasta aquí estudiadas no hay un «consenso» (Habermas, 2000, p. 589) en términos de aceptación de la minoría étnica por el grueso de la nación. La interpretación de la formación social con la noción de interculturalidad pone un acuerdo inexistente en el centro de la discusión a partir de la interpretación de la mayoría. Dejaría en el entorno del sistema social las expectativas refractarias de los malibúes y gameranos. El multiculturalismo desde una lectura fenomenológica tampoco alcanzaría una madurez para enfrentar los problemas sociales, marginando aún más esta población. No se pretende tipificar y reducir estas acepciones a estadios fenoménicos. Tampoco tipificar sus innumerables argumentaciones, pero el mejor abordaje de esos problemas de la periferia

5. Debate la relación de Fernando Ortiz con el funcionalismo atribuida por Malinowski a la que Ortiz no se inscribió formalmente, y también rechazada por Julio Le Riverend al considerar que era inexacto encuadrar totalmente a Ortiz en el funcionalismo. Si hay vestigios de esa tradición se debería considerar que Ortiz no se ocupa en su objeto de análisis de sociedades primitivas, o de una cultura «tipológicamente precisa» llevada a los análisis que tradicionalmente hace la etnología y antropología social, porque Ortiz se ocupó del análisis de una sociedad moderna (Cossío, 2008, p. 37).



podría ser el transdisciplinar para «alcanzar su espesor» (De Vallescar Palanca, 2000, p. 120). Por lo tanto, encontramos mayor legitimidad para avocar estos problemas locales con la utilización del término transculturación⁶.

Vale señalar, entonces, que se entiende por cultura la construcción humana que tiene la «función de satisfacer las necesidades orgánicas, psicológicas y sociales» (Malinowski, 1981, pp. 57, 94-95). Sugerimos, entonces, interrogar cuál es la función de las culturas gamerañas y lobanas en todos estos hechos, específicamente mostrando cuál es la función social de la música, el baile y la danza de la conquista en ellas y cómo consiguen cohesionar sus estructuras sociales a partir de la satisfacción de necesidades biológicas, psicológicas y sociales. Y por ello, si en la transculturación se generan los diálogos entre lo propio y lo foráneo y las interacciones, cruces y sobreposiciones entre diversas posibilidades de sentido, entonces, en estas danzas se generan, no solo las subversiones anteriormente recogidas, sino también la aparición de convergencias y tensiones que reflejan tanto la historia de los pueblos y los conflictos socioculturales como esa interesante materia de estudio que es el proceso de transculturación.

Desde este punto de vista, el problema acerca del estudio sociocultural de la Danza de la conquista consistiría en decodificar e interpretar el metalenguaje rítmico-cinético allí contenido a partir de patrones estético-culturales conocidos, considerando que los movimientos rítmico-culturales están insertados en códigos verbales y no verbales que expresan «juegos» ontológicos simbólicos que pueden observarse en la danza. Las actividades culturales relacionadas con necesidades orgánicas del cuerpo humano, en este caso de estudio sobre la danza de los gameraños, encuentran por defecto su propio sentido cuando se advierte que en esa vasta zona ha existido un «hecho social» (Durkheim, 1987, p. 425) o un «fenómeno objetivo llamado cultura» (Bauman, 2002, p. 14), desconocido históricamente por la tradición epistemológica (Guadarrama, 2013, p. 72).

La función social de la cultura analizada por la tradición sociológica (Durkheim, 1987, p. 425) y antropológica (Malinowski, 1988, p. 57) tuvo el objetivo de descifrar qué problema de la sociedad resuelve o, lo que es lo mismo, cuál es su función. Sus hipótesis utilitaristas

6. «El multiculturalismo ha sido entendido como la coexistencia de distintas culturas en un mismo espacio real, mediático o virtual; es un concepto que hace alusión al estado, la situación de una sociedad plural desde el punto de vista de comunidades culturales con identidades diferenciadas, mientras que la interculturalidad hace referencia a la dinámica que se da entre estas comunidades culturales diversas» (Rodrigo, 1997, p. 13).



orientadas a la satisfacción de las necesidades sociales muestran la filiación entre cultura, costumbre, norma y educación que emergen cuando se asume que este «fenómeno objetivo llamado cultura» (Bauman, 2002, p. 14) necesita para ser operativo y eficaz de otros mecanismos artificiales como la educación y la norma, consiguiendo su pervivencia en las futuras generaciones. Según Malinowski (1988), la cultura tiene la función de «satisfacer las necesidades orgánicas, psicológicas y sociales» y, a su vez, necesita de mecanismos para sancionar la costumbre y las normas éticas legales mediante procesos de cooperación y mecanismos educativos (p. 95).

El resultado de este proceso fue también observado por la tradición francesa en clave funcionalista-estructural, implicándose en el proceso la importancia de la norma como instrumento de «control social» e «integración» (Durkheim 1897, p. 322). Así, se entendería por cultura la construcción humana que tiene la «función de satisfacer las necesidades orgánicas, psicológicas y sociales» (Malinowski, 1981, pp. 57 y 94-95). La función social de los símbolos presenta una dimensión normativo-estructural (Turner, 1980, p. 51), de manera que la cultura tiene la función de reproducirse, conservarse y administrarse con base en los símbolos y códigos, en tanto que estos pasan a la estructura cultural de una generación a otra. De este modo, normas y valores se transmiten en forma consuetudinaria (Malinowski, 1981, p. 57). Tal es el caso de la tradición oral Lobana y Gamera, la cual se reproduce por medio del relato, narración, mitos, rituales y supersticiones que, como la creencia del hombre caimán y La Guillermina, relacionan el entorno natural con factores psicosociales que consiguen «sobrepasar lo geográfico con lo histórico, lo social y lo económico» (Borda, 1966b, p. 21). Así, junto con la historia, la evolución de la danza en la zona y las apuestas nacidas de la transculturación, las leyendas de personajes toman forma al dar orígenes a actos danzarios como el de La Guillermina y el Son de negros en la Danza de la conquista gamera, que son fiel testimonio de la complejidad cultural de un lugar de nuestra Colombia profunda.

Discusión

La noción de transculturación contribuye a comprender por qué no hay un consenso en la región del canal del Dique cuando se consideran las necesidades focalizadas de la cultura indígena Malibú y la cultura afrocolombiana gamera. Si ese consenso no se logra en



la zona, es menos probable que sus necesidades sean atendidas en una agenda política en el orden nacional. La transculturación de los pueblos indígenas y afrocolombianos es multidimensional porque cada cultura ha preservado sus tradiciones ante la imposición cultural extraña.

El lenguaje natural de sus tradiciones danzarias y musicales vincula sus expectativas de buen vivir a una relación armoniosa con la naturaleza. En la tradición cultural gamerana, la narrativa y la leyenda son artefactos que contribuyen para preservar su memoria histórica. Este mecanismo asegura el significado del metalenguaje codificado. Con un lenguaje vivo, los gameranos con un lenguaje vivo inscribieron sus tradiciones danzarias emulando formas irregulares de la naturaleza y, al mismo tiempo, como modo de rebelión expresada en el movimiento y en el uso del lenguaje y el juego de los cuerpos. Así, junto con la posibilidad de resistencia, la Danza de la conquista, el Son de negros y La Guillermina resuelven problemas de integración, al preservarse la tradición oral, creencias y mitos que sustentan los códigos danzarios en artistas e imaginarios colectivos. La rebeldía y la bufa enmascaran una especie de código guerrero que subyace oculto en sus canciones y en el juego danzario.

En las sociedades de tradición consuetudinaria y oral se preserva la memoria histórica cuando la cultura utiliza la norma y los mecanismos sancionadores de la costumbre. Se supone que así cumple eficazmente su función cohesionadora, y es necesario la preservación de ese sistema de creencias mediante la sanción de normas éticas, legales y los mecanismos educativos son imprescindibles. Su pervivencia se consigue por la creación de normas y su respectiva enseñanza a las futuras generaciones. La Danza de la conquista gamerana cumple una función integradora y cohesionadora sus expectativas sociales.

Referencias

- Amador de Los Ríos, J. (1862). *Historia crítica de la literatura española*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez.
- Pei, M. (1965). *La maravillosa historia del lenguaje*. Madrid: Espasa – Calpe. S. A.
- Albert-Llorca, M., y González, J. (2003). *Moros y cristianos: representaciones del otro en las fiestas del Mediterráneo occidental*. Granada: Université de Toulouse Le Miral - Diputación de Granada - Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet.



- Alain, B. (2002). *Breve tratado de ontología transitoria*. Barcelona: Gedisa.
- Cuesta, G., y Ocampo, A. (Comp.). (2010). *Antología de mujeres poetas afrocolombianas Biblioteca de literatura afrocolombiana*, XVI. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Aponte, R. M. (2017). Hermenéutica y ciencias sociales: a propósito del vínculo entre la interpretación de la narración. *Análisis*, 49(90), 205-228.
- Bauman, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Bastida, X. (2000). *El derecho como creencia: una concepción de la filosofía del derecho*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Bataillon, M. (1976). *Estudios sobre Bartolomé de las Casas*. España: Península.
- Beutler, G. (1984). *La historia de Fernando y Alamar. Contribución al estudio de las danzas de Moros y cristianos en Puebla, México*. Stuttgart: Franz S. Verlag.
- Benítez, É. (2019). Huellas de África en el Bullerengue, la música como resistencia. *Actas del III Congreso Latinoamericano de Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*.
- Santos, B., y Meneses, M.P. (Eds.). (2014). *Epistemologías del Sur (perspectivas)*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (1985). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (2008). *El sentido práctico*. Barcelona: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P., Chamboredon, C., y Passerón, J. (Eds.). (2002). *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Brisset, D. (1988). *Representaciones rituales hispánicas de conquista* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Brisset, D. (1984). La toma del Castillo. Análisis de las escaramuzas de moros y cristianos de Granada. En S. Rodríguez (Ed.), *Antropología cultural de Andalucía* (pp. 481-488). Sevilla: Departamento de Antropología y Floklore, Instituto de Cultura Andaluza.
- Brisset, D. (2009). *La rebeldía festiva. Historias de fiestas ibéricas*. Gerona: Luces de Gálibo.



- Brown, R., y Reginald, A. (Eds.). (1986). *Estructura y función en la sociedad primitiva*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Caro, J. (1941). *Algunos mitos españoles: ensayos de mitología popular*. Madrid: Editora Nacional.
- Caro, J. (1992). *El estío festivo: (fiestas populares del verano)*. Madrid: Círculo de lectores.
- Castells, M. (1980). *La cuestión urbana*. México: Siglo XXI Editores.
- Cencillo, L. (1998). *Los mitos: sus mundos y su verdad*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Cossío, M. (2008). *Transculturización y literatura en el Caribe: análisis de una fábula afrocubana* (tesis doctoral). Universidad Iberoamericana, México, D.F., México.
- Cruz, J. (2014). *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Barcelona: Siglo XXI Editores.
- Cuesta, J. M. (1991). *Teoría hermenéutica y literatura*. Madrid: Visor Distribuciones. S. A.
- Daza, V. (2016). *Los libros de contabilidad del Marqués de Santa Coa, Mompo, provincia de Cartagena, Siglo XVIII*. Bogotá: Banco de la República.
- Depestre, R. (1969). Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas. *Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, 14, 5-21.
- De Zitzman, J. M. (2003). *La Acción Soteriológica de Jesucristo en los Cuatro Evangelios*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- De Vallescar, D. (2000). *Hacia una racionalidad intercultural: cultura, multiculturalismo e interculturalidad* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Díaz, M. (1983). La danza de la conquista. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 32(1), 176-195.
- Durkheim, E. (1987). *La división del trabajo social*. Madrid: Akal.
- Echandia, C. L. (2018). La cartografía: enfoque crítico y experimentación metodológica para el estudio de las realidades sociales. En C. Piedrahita, P. Vommaro, y X. Insausti (Eds.), *Indocilidad reflexiva. El pensamiento crítico como forma de creación y resistencia* (pp. 123-132). Bogotá-Buenos Aires: Universidad Distrital Francisco José de Caldas – CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales).
- Fals Borda, O. (1976). *Capitalismo, hacienda y poblamiento en la costa Atlántica*. Bogotá: Punta de Lanza.



- Fals Borda, O. (1979). *Historia doble de la Costa*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Fals Borda, O. (1986). *Historia doble de la Costa. Tomo 2: El presidente Nieto*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Freyre, G. (1969). *Casa-Granda & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- Garzón, P. (2012). *Multiculturalismo, ciudadanía y derechos indígenas: hacia una concepción decolonial de la ciudadanía indígena* (tesis doctoral). Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, España.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Gibson, M. (1994). *El simbolismo*. Alemania: Taschen.
- Gramsci, A. (1980). *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*. Madrid: Nueva Visión.
- Gramsci, A. (1981) *El árbol del erizo*. España: Bruguera.
- Guadarrama, P. (2013). *Pensamiento filosófico latinoamericano. Humanismo, método e historia* (Tomo II). Bogotá: Editorial Planeta.
- Guadarrama, P. (2018). El tema de la cultura en el pensamiento latinoamericano: la construcción de la identidad y la autenticidad. *Cultura Latinoamericana*, 28(2), 108-136.
- Hamon, P. (2012). *Texto e ideología*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Josgrillberg, F. B. (2006). La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la investigación en comunicación. *Revista Fronteiras*, 8(3), 223-232.
- Lévi-Strauss, C. (1969). *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lewis, I.M. (1971). *Ecstatic Religion: An Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism*. Londres: Penguin Books.
- Madero, C. (2015). Paulo Freire y la educación de las y los católicos: cinco consejos a quienes educan en la Iglesia. *Revista Electrónica de Educación Religiosa*, 5(1), 1-21.
- Malinowski, B. (1981). *Una teoría científica de la cultura*. Barcelona: Edhasa.



- Malinowski, B. La transculturación, su vocablo y su concepto. *Revista Bimestre Cubana*, 46(2), 220-228.
- Mauss, M. (2006). *Manual de Etnografía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, O. (2019). *Socialismo y cultura ideológica: folclor, rebeldía, y educación cultural*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas - Facultad de Ingeniería.
- Martínez, O. (2013). *Ontologías semánticas aplicadas a la interpretación textual* (tesis doctoral). Universidad Pontificia de Salamanca, España.
- Martínez, O.. (2018). *Lecciones de Praxeología*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Martínez, O. (2019). *Ensayos de filosofía, lingüística y economía*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Martínez, O. (2019). *Socialismo, cultura y folclor*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta De Agostini.
- Muñoz, M. S. (2017). *Hablamos la misma lengua*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Navarro, S. (2014). Manifestaciones culturales e identidad en el Caribe colombiano: estudio de caso Carnaval y artesanía (tesis doctoral). Universidad de Barcelona, Barcelona, España.
- N'gom, M. (2015). Representaciones de la otredad: experiencia femenina e identidad en ¡Negras somos! *Cuadernos de literatura*, 19(38), 119-136.
- N'gom, M. (2016). *Antología de la literatura afroperuana*. Perú: CE-DET – Ford Foundation.
- Ortiz, F. (1973). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel.
- Ortiz, F. (1981). *Bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Ortiz, F. (1916). *Hampa afro-cubana: Los negros esclavos; estudio sociológico y de derecho público*. La Habana: Revista bimestre cubana.
- Palacios, J. (1973). *La trata de negros por Cartagena de Indias*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Pereira, V., y Sabine, M. (2018). O Cerrado e o trabalho rural na poesia de Silva Freire: uma leitura ecocrítica. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, 27(2), 33-58.



- Pérez, M. (julio de 2017). Danza Guerrera: Son de Negros. *Revista Credencial*. Recuperado de: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/danza-guerrera-son-de-negro>
- Pérez, M. (2010). El significado de la música Son de Negro y Pajarito en la vida de las comunidades afros de la zona del Canal del Dique, del Caribe colombiano. *El Artista*, (7), 28-55.
- Pérez, M. (2006). La música son de negro y son de pajarito, punto de convergencia de la cultura tradicional y la oralidad de las comunidades del bajo Magdalena. *El Artista*, (3), 108-131.
- Polo, J. T. (2012). *Indígenas, poderes y mediaciones en la Guajira en la transición de la Colonia a la República (1750-1850)*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Quintero, Á. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas «mulatas» y la subversión del baile*. España: Iberoamericana-Vervuert.
- Ramírez, M. (2001). *El sistema dancístico del Gran Nayar: coras y buicholes* (tesis de maestría). Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México.
- Rastier, F. (2005). *Semántica interpretativa*. México: Siglo XXI Editores.
- Reyes, C. (1965). Enrique Buenaventura: el dramaturgo. *Letras Nacionales*, (0).
- Ricard, R. (1930). *Etudes et Documents pour L'Histoire Missionnaire de L'Espagne et du Portugal*. Louvain: E. Desbarax.
- Robert, R. (1986). *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricard, R. (1932). Contribution a l'étude des Fêtes de Moros y Cristianos au Mexique. *Journal de la Société des Americanistes*, 24(1), 51-84.
- Ricard, R. (1958). Otra contribución al estudio de las Fiestas de Moros y Cristianos. *Miscellanea Paul Rivet - XXI Congreso Internacional Americanistas*. Universidad Autónoma, México.
- Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2006). *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2010). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera, A. G. (1998). ¡Salsa, sabor y control!: *sociología de la música "tropical"*. México: Siglo XXI Editores.



- Sáenz, J., y Garza, N. (2019). Regiones funcionales en los municipios del norte del departamento del Magdalena en Colombia: un enfoque desde el modelo clásico de Christaller. *Cuadernos de Economía*, 38(77), 461-491.
- Saavedra Montenegro M. L. M. (2014). *Extracción y caracterización del aceite esencial de las semillas de Tamarindo (Tamarindus indica)*, Lambayeque – 2014 (tesis de pregrado). Universidad Señor de Sipán, Chiclayo, Perú.
- Saco, J.A. (1938). *Historia de la Esclavitud de la Raza Africana en el Nuevo Mundo y en especial en los Países Américo- Hispánicos* (Vol. 4). La Habana: Ulan Press.
- Scott, J. C. (2004). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discurso ocultos*. México D.F: Ediciones Era.
- Sinning, E. R. (2004). *Joselito Carnaval. Análisis del Carnaval de Barranquilla*. Bogotá: Plaza & Janés - Universidad Simón Bolívar.
- Sinning, E. R. (2016). *Las celebraciones católicas y las fiestas de fidelidad a la monarquía borbónica en la conformación de la sociedad samaria durante el Siglo XVIII* (tesis doctoral). Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.
- Silva, L. (Febrero 17 de 2020). El Ritual del Bullerengue. *Revista Credencial*. Recuperado de: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/el-ritual-del-bullerengue>
- Suescún, Á. (23 de febrero 2014). Esas farotas no son como las pintan. *Revistas El Heraldo*. Recuperado de: <https://revistas.elheraldo.co/latitud/esas-farotas-no-son-como-las-pintan-130176>.
- Sourdis, A. (1996). Estructura de la ganadería en el Caribe colombiano durante el siglo XVIII. *Huellas*, (47-48), p. 38-48.
- Taylor, D. (2014). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Turner, V. (1980). La selva de los símbolos. *Aspectos del ritual ndembu*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Tovar, D. (2012). *Memoria, Cuerpos y Música. La voz de las víctimas, nuevas miradas al Derecho y los Cantos de Bullerengue como una narrativa de la memoria y la reparación en Colombia* (tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.
- Verna, D. (2014). *La Representación de la Conquista en el teatro latinoamericano de los siglos XIX y XX*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Villar, V. D. (2017). Reseña de *Indígenas, Poderes y Mediaciones en La Guajira en la Transición de la Colonia a la Republica (1750-1850)*, de José Trinidad Polo Acuña. *Memoria y Sociedad*, 21(42), 106-109.



- Wachtel, N. (1976). *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista Española (1530-1570)*. Madrid: Alianza Editorial S. A.
- Zapata, M. (1947). *Tierra mojada*. Medellín:Ediciones Bedout S.A.
- Zapata, M. (1983). *Changó, el gran putas*. Bogotá: Oveja Negra.
- Zapata, M. (1997). *La rebelión de lo sgenes*. Bogotá: Altamir Ediciones.
- Zapata, M. (2002). *El árbol brujo de la libertad: África en Colombia: orígenes, transculturación – presencia: ensayo histórico mítico*. Buenaventura: Universidad del Pacífico.
- Zuleta, E. (2009). *El Quijote o el nuevo sentido de la aventura*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.