
El canto como mecanismo de reparación en las comunidades negras, víctimas de la violencia, del Pacífico colombiano: entretejiéndose con el grupo Integración Pacífico *

John Alexis Rengifo Carpintero**

Carmen Helena Díaz Caicedo***

Recibido: 18 de julio de 2016

Evaluated: 15 de septiembre de 2016

Aceptado: 1 de octubre de 2016

RESUMEN

Este artículo es un escrito en el que se reivindica el papel social transformador del canto en las comunidades ancestrales del Pacífico colombiano, como mecanismo de reparación social, de resistencia política y de resiliencia autobiográfica, bajo el espectro de un acervo de saber cultural históricamente presente, pero siempre dinámico, por medio del papel protagónico de las cantaoras, específicamente, del papel de doña Helena Hinestroza. Todas ellas actúan como maestras en la resignificación de su saber cultural, para sacar a los jóvenes de contextos sociales de violencia, exclusión y marginación, bajo el efecto tónico del *cantú*. En tal esfuerzo, la metodología que sirve de pretexto epistemológico, para lograr adentrarse en el mundo de lo no representativo, es la decolonial. Con ella se logra evidenciar el papel transformador del canto en el ámbito histórico, pero más aún, de la acción social cotidiana.

Palabras clave: práctica pedagógica, maestro, enseñanza, resistencia, resiliencia, liberación.

* Este artículo es un avance del proyecto de investigación titulado *El canto como práctica pedagógica en las comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano*, llevado a cabo con el apoyo de la Universidad Santiago de Cali, y la mediación social de la Asociación Eslabón Cultural y la Fundación Investigación Creativos, en acuerdo con el grupo de cantaoras Integración Pacífico. DOI: <http://dx.doi.org/10.15332/s1794-3841.2017.0028.01>

** Licenciado y magister en Filosofía de la Universidad del Valle. Profesor e investigador de la Universidad Santiago de Cali. Director de la Fundación Investigación Creativos. Director de Investigación Crítica, de la Asociación Eslabón Cultural. Líneas de investigación: filosofía crítica, pedagogía crítica, antropología cultural e historia comparativa de las religiones.

*** Profesional en Teatro y Danza, del Instituto Popular de Cultura. Profesora de la institución educativa Divino Salvador. Directora de la Asociación Eslabón Cultural. Investigadora de la Fundación Investigación Creativos. Líneas de investigación: teatro del oprimido, antropología teatral, resiliencia y pedagogía crítica.

Singing as Repair Mechanism in Black Communities, Victims of Violence, the Colombian Pacific: Pottering with Pacific Integration Group

ABSTRACT

This article is a brief in which the social role transformer singing in ancestral communities Colombian Pacific as a mechanism of social repair, political resistance and autobiographic resilience under the specter of a wealth of cultural knowledge claimed historically present, but always dynamic, through the leading role of the singers, specifically in Doña Helena Hines, who act as teachers in the re-significance of their cultural knowledge, to bring young people from social contexts of violence, exclusion and marginalization, under the tonic effect of Canta. In such an effort, the methodology that serves as an epistemological pre-text, in order to penetrate into the world of the nonrepresentative, is the decolonial one. With it, it is possible to demonstrate the transforming role of singing at historical level, but even more, at the level of everyday social action.

Keywords: pedagogical practice, teacher, teaching, resilience, resistance, liberation.

Received: July 18, 2016

Evaluated: September 15, 2016

Accepted: October 1, 2016

Cantando como Mecanismo de Reparo nas Comunidades Negras, Vítimas de Violência, do Pacífico Colombiano: Entretegiendose com o grupo de Integração do Pacífico

Recebido: 18 de julho de 2016

Avaliada: 15 de setembro de 2016

Aceito: 1 de outubro de 2016

RESUMO

Este artigo é um breve em que o transformador papel social cantando em comunidades ancestrais Pacífico colombiano como um mecanismo de reparação social, a resistência política e resiliência autobiográfica sob o espectro de uma riqueza de conhecimento cultural reivindicada historicamente presente, mas sempre dinâmico, através do papel de liderança dos cantores, especificamente no Doña Helena Hinestrosa, que atuam como professores na re-significação do seu conhecimento cultural, para trazer os jovens de contextos sociais da violência, da exclusão e marginalização, sob o efeito tônico de Canta. Neste esforço, a metodologia utilizada pretexto epistemológica para trazer ao mundo, não representativa do que é a descolonização. Com ele, é conseguido demonstrar o papel transformador de cantar um nível histórico, mas mais ao nível da ação social cotidiana.

Palavras-chave: prática pedagógica, maestro, ensino, resiliência, resistência, libertação.

INTRODUCCIÓN

La relación que las comunidades negras han entablado con la vida ha sido siempre una: el ritmo¹. El ritmo, históricamente, ha sido el tejido orgánico que le ha dado sentido y plenitud a su mundo. Aquel se ha expresado siempre de un modo doble: como canto y como danza. Ambos, en una sola y misma unidad relacional, la vibración natural del cuerpo en su modo, tiempo y forma. La razón: el vínculo festejo que la alteridad negra ha establecido con la existencia. Los significantes naturales audibles, decibles, táctiles, gustativos y olfativos, que el medio les proporciona, los vuelven gestos simbólicos, señal erótica, estímulo sensual, que hace de la pasividad de una singularidad (Rengifo, Díaz & Pinillo, 2016), un poema en movimiento.

La imagen multiforme del mundo ha penetrado en estas comunidades como proceso formativo de medida y métrica armónica vivida en, por y desde el cuerpo. La carne se hace arte en movimiento. Memoria viva de un pasado heroico, trágico, de festejo. La palabra no anuncia la cosa; hace emerger el sentir, la vivencia, el *pathos dionisiaco: emergencia de un orisha*, presenta el acontecimiento. Acontecimiento despojado de todo juicio de valor. Fenómeno no racionalizado, no moralizado, no *epistemologizado*. Devenir orgiástico vuelto poema, rima, expresión, reparación, sanación. El movimiento no dice el objeto; deviene el cuerpo desacoplado: el

*quiebra quiebra*². La unidad corporal celebra el acontecimiento, no lo interpreta; lo vive, lo sufre, lo padece, lo goza. Cuerpo y sentir se hacen uno solo en la constitución de una memoria orgánica.

Tenía siete años apenas, apenas siete años. Qué siete años, no llegaba a cinco siquiera [...], de pronto unas voces en la calle me gritaron negra, negra, negra [bis] ¿Soy acaso negra, me dije?, ¿qué cosa es ser negra? Yo no sabía la triste verdad que aquello escondía, negra, y me sentí negra, como ellos decían. Y retrocedí, como ellos querían. Y odie mis cabellos y mis las labios gruesos, y mire apenada mi carne tostada, y retrocedí. Negra, y retrocedí, negra [bis] Y pasaba el tiempo, siempre amargada, seguía llevando a mi espalda mi pesada carga; y cómo pesaba [...] Me alargue el cabello, me empolve la cara, y entre mis entrañas siempre resonaba la misma palabra: negra, negra [bis] Hasta que un día que retrocedía, retrocedía y que iba a caer, negra [bis], ¿y qué?, ¿y qué? Sí, soy, negra, negra soy [bis], de hoy en adelante no quiero, lasiar mi cabello, no quiero, y voy a reírme de aquellos que por evitar según ellos, que por evitarnos algún sinsabor, llaman a los negros gente de color; y ¿de qué color? Negro, y que lindo suena, negro, y que ritmo tiene, negro, negro, negro, negro, negro, negro [...] Al fin, al fin comprendí, ya no retrocedo, al fin, y avanzo segura, al fin, avanzo y espero, al fin; y bendigo al cielo porque lindo dios que negro azabache fuese mi

1 Vale la pena señalar que la cosmovisión negra, africana, en sus modos de ser y obrar, ha estado preñada por esta categoría conceptual, en cuanto práctica colectiva, como agente reguladora de las dimensiones psíquica, física, social y espiritual, para darse en el mundo, relacionarse con este, significar y resignificar la vida.

2 La expresión *quiebra quiebra* es una enunciación lingüística propia de los habitantes de la zona del pacífico, que hace referencia a los desacoplamientos y acoplamientos que el cuerpo hace al danzar.

color, y ya comprendí, al fin, ya tengo la llave negro, negro [bis] negro soy. (Santa Cruz, 2012)

Memoria orgánica, cuyo medio de expresión no es la acción racional teleológica (Habermas, 1999), que deviene en su afán organizacional: nombrar la cosa, decir el acontecimiento, representarse con palabras un acontecer; sino, narración oral viva, que siente el mundo vuelto acción de celebración, en la que se incorporan ritos, gestos, posturas, signos, significantes, enunciaciones, para-enunciaciones, cuadros, juegos, mímica, unión. Flujo relacional en el que el espíritu de la comunidad se repara de una historia de exclusión y marginación social.

La práctica rítmica del *cantá* y de danzar se convierte, por un lado, en una práctica pedagógica que reconfigura el saber ancestral y reivindica el papel protagónico de la mujer; por otro lado, en memoria viva, que ancla motivacionalmente el sentir del pueblo en la constitución de una unidad relacional de sentido, en un entretejerse a dos elementos: la tierra, el entorno específico; y la celebración ritual (Rengifo & Díaz, 2015), gesto simbólico (Taborda, 1987), que celebra la vida con todos sus avatares.

La tierra, el territorio (Deleuze & Guattari, 1994), el entorno afectivo específico va de la casa a la tribu y de esta al poblado. Desde esta cosmovisión en movimiento, se nace bajo un horizonte predefinido: se posee historia. La historia de los tatarabuelos, los abuelos, los padres y parientes más cercanos. Tal historicidad se narra: la oralidad es sentir vivo³ en la construcción

3 Con esta expresión se hace referencia a que el papel del saber oral es ante todo sensible; es decir, no se configura desde la racionalidad sino desde la sensibilidad afectiva.

de una mnemotecnia social. Esta memoria colectiva configura un tejido de relaciones, en las que cada quien ha de saber el valor de su propia persona, y su papel en el órgano vivo de la comunidad. Tal configuración instituye unas situaciones sociales específicas, que pueden ser sumamente problemáticas, de acuerdo con la historicidad de los abuelos, de la familia. De ahí la importancia de nacer preconfigurado dentro de una de tales unidades orgánicas y vivas de sentido. La muerte se hace presente en situaciones de venganza, por tal o cual situación históricamente padecida. La muerte llega a ser una constante, pero es una constante cuya implicación cosmovisiva no pasa por el desarraigo trágico prefigurada⁴, estereotipada, tipificada por Occidente. Por un Occidente judeocristiano. Antes bien, sobre aquella, también, se hace ritmo: canto y danza. La muerte se llora, se goza, se celebra.

Cantando y bailando, el hombre se siente miembro de una comunidad superior: ya se ha olvidado de andar y de hablar, y está a punto de volar por los aires, danzando. Sus gestos delatan una encantadora beatitud. Del mismo modo que ahora los animales hablan y la tierra produce leche y miel, también la voz del hombre resuena como algo sobrenatural: el hombre se siente dios; su actitud es tan noble y plena de éxtasis como las de los dioses que ha visto en sus ensueños. El hombre no es ya un artista, es una obra de arte. (Nietzsche, 1886 [2000a], p. 52)

Es desde esta relación orgánica con la existencia que las comunidades negras sintieron el mundo, se relacionaron entre sí y,

4 Estos adjetivos hacen referencia al concepto de muerte.

ante todo, con su propio sí, antes del periodo de esclavitud, en su transcurso, y desde luego, en su decurso.

En Colombia, estas comunidades lograron territorializar zonas geográficas apartadas del dominio del *demonio blanco*: manglares, pantanos, zonas costeras y selváticas, con la ilusión de ser libres, pero sin dejar de ser alteridades rítmicas. Tal proceso de libertad duró muy poco. El fenómeno de la violencia en Colombia en la década de los cincuenta, y el surgimiento del paramilitarismo en 1997, surgieron como fenómenos por medio de los cuales la singularidad negra ha de ser, una vez más, mancillada, estigmatizada, negada, prostituida, desplazada, desterritorializada. Lo paradójico: es un fenómeno que acontece en un Estado social de derecho; peor aún, en el contexto de un mundo globalizado que crea metadiscursos de igualdad, libertad y fraternidad. ¡Qué buena broma!

¿Qué ha hecho que la singularidad negra resista ante siglos de exclusión, marginación y estigmatización social?; ¿por qué las comunidades negras son capaces de bailar y cantar en un contexto de desplazamiento forzado?; ¿qué relación epistemológica hay entre el ritmo, la reparación social y la creación por medio de la danza y el canto?; ¿por qué en Colombia, el conocimiento ancestral de las comunidades negras es considerado solo folclore, y este último es entendido desde su aspecto más popular, comercial, como mero entretenimiento?; ¿por qué en Colombia la historia oficial se ha hecho desde un centro y no desde una periferia, la negra?; ¿hasta cuándo el saber de las comunidades afrodescendientes en Colombia dejará de ser exclusivamente comercio, para

transmutar en procesos de formación sostenibles en el espacio y el tiempo, bajo prácticas rítmicas de resiliencia social?; ¿hasta cuándo las comunidades ancestrales han de ser utilizadas, manoseadas, prostituidas por los “intelectuales” “investigadores” del conocimiento?; ¿en qué momento los investigadores podrán visualizar, pensar y hacer emerger de las comunidades mismas los modos, los procedimientos, las pautas y los aparatos conceptuales por medio de los cuales la investigación nazca de estas, y no al contrario?

Este trabajo es una apuesta antro-po-filosófica por tratar de reivindicar la dimensión epistémica de las comunidades ancestrales negras, de la zona del Pacífico colombiano, por medio de un ejercicio de investigación, en el que se evidencia el papel reparador del ritmo vuelto canto y danza, como práctica —si se quiere— pedagógica, en la transmisión y reivindicación de un saber ancestral. Las protagonistas de esta dimensión formativa son las mujeres: las cantaoras de arrullos, abosaos y alabaos, que transmiten el caudal de saber etnocultural y que lo vuelven siempre memoria viva, episteme siempre dinámico y siempre presente para las nuevas generaciones inundadas de ilusiones y fantasías.

El trabajo surgió de un proceso de investigación emprendido, en un primer momento, por el trabajo artístico y cultural de la Asociación Eslabón Cultural, en el barrio Lagos I, de la comuna 13 de Cali; el trabajo inició en el 2008, con niños, niñas, jóvenes y comunidad afrodescendiente desplazada por causas de la violencia. En un segundo momento, por el trabajo de investigación conjunto, desde el 2010, entre la Asociación,

la Fundación Investigación Creativos y el grupo musical Integración Pacífico; este último, constituido por mujeres cantaoras de los pueblos de Timbiquí, Tumaco, El Bordo, entre otros. En un tercer momento, por el interés, la necesidad y la visión de hacer realmente investigación en la Universidad Santiago de Cali.

La metodología para esta empresa es la decolonial⁵. Este modo de proceder nos permitió emprender el ejercicio de hacer del *tiempo pasado* un presente de sentido vivo, gracias al valor reparador del canto. El método ofrece un triple movimiento epistémico-pedagógico: 1. hace que lo *histórico oral* posea un gran valor contextual, en la medida en que transmuta en *memoria viva orgánica* una plétora de saber ancestral como objeto de conocimiento por ser estudiado; 2. evidencia un fuerte componente etnológico, gracias al ejercicio de observación riguroso sobre los rituales, instrumentos y mobiliarios que utilizan las cantaoras en su papel de *maestras*, y que posibilitan un enfoque diferente sobre el ejercicio del ritmo como práctica negra que actúa como mecanismo de reparación social, mediante la acción de *cantá* y *danzá*; 3. permite que *emerja* en su forma pura y completa la dinámica del saber etnocultural, por medio del canto y la danza, como *mecanismos de reparación autobiográfico* (de enseñanza) que transmiten las cantaoras a la comunidad (currículo narrativo sobre lo vivo, proceso de memoria de autorreparación), lo que dignifica el papel pedagógico del canto (acción de *cantá*),

5 Ofrecemos excusas por no haber logrado encontrar aún una categoría conceptual que hubiera servido mejor en términos metodológicos, pero en el concepto de *decolonial* se halla una buena herramienta para dar cuenta del quehacer resiliente del *cantá*, ya que nos permite un fluir del sentir, en el que se ha tratado de expresar el ejercicio de las cantaoras de un modo no tan academicista.

la función social de la mujer cantaora como maestra, y la enseñanza dancística como acción ritual de juego, encuentro y unión.

En este esfuerzo por mostrar otra historia en Colombia, las categorías fundantes de esta empresa son: práctica de liberación de la *Pedagogía del oprimido* (1971), de Paulo Freire; el concepto del artista como un genio creador de *El origen de la tragedia* de Friedrich Nietzsche (2000⁶). De *La rebelión de los genes* (1997), del maestro Manuel Zapata Olivella, nos apropiamos del concepto de rebelión. Y finalmente la categoría de resiliencia, en tanto posibilidad orgánica, la hemos tomado a préstamo del etólogo Boris Cyrulnik, en su texto *Los Patitos feos* (2005). No obstante, nuestro trabajo se sale de los márgenes de lo formal-institucional, y en esa medida, las categorías fundantes de esta empresa beben del saber cultural de sus verdaderos protagonistas, *las cantaoras*, y su práctica resiliente de *cantá*.

De ahí que en este trabajo, toda referencia teórico-conceptual parta de la práctica, al acudir al conocimiento de esta como fuente legitimadora de tal saber ancestral, para terminar en las teorías sobre la historia de la opresión en Colombia, con lo cual se hará posible una reformulación de los presupuestos de legitimación de lo institucional formal, para adentrarnos en un quehacer desde los márgenes, desde la historia de los oprimidos.

El espíritu que anima tal ejercicio viene de la necesidad antropológica e histórica de rescatar el universo de saber que pervive en las comunidades negras del Pacífico colombiano, y que se instituye en formas y prácticas de enseñanza-aprendizaje, por medio del canto como práctica pedagógica

y mecanismo de reparación social. Pero, también, surge de la necesidad de mostrar una historia en Colombia por fuera de los márgenes de la institución-formal, para trasladarla al campo de la historia, en términos genealógicos, del saber ancestral, pero desde el punto de vista de sus matices resilientes.

Para ello, las categorías fundantes de este trabajo, en cuanto objeto de estudio, son: primero, las nociones de *resiliencia social* desde la *práctica pedagógica*, allí mostramos el papel central del canto como modelo de enseñanza de un saber propio, cultural, racial, etnocultural. Segundo, el maestro, en cuanto sujeto social protagónico, participe en el proceso de construcción social de nexos de sentido en torno a destrezas, habilidades y competencias enseñables a las generaciones jóvenes, mujeres que han superado un pasado trágico y han hecho del canto un mecanismo de reparación social. Tercero, la noción de *enseñanza*, como proceso de encuentro entre la comunidad (aspecto social), las cantaoras (maestras) que cumplen la función de educar, y los niños y jóvenes (escuela no-institucional), que juegan a aprehender, en la configuración de un tejido relacional que crea memoria viva, para la transmisión, resignificación e historización de su saber ancestral.

El canto se instituye en práctica resiliente, por medio del cual una comunidad entera es capaz de repararse ante las adversidades de una sociedad racista y excluyente. Canto de reparación que solo puede ser entendido en su acción pedagógica, gracias al papel de las cantaoras que sirven de maestras en el proceso de enseñanza, y han hecho de la enseñanza una práctica de vida.

EL MARGEN

Con la palabra, el hombre se hace hombre. Al decir su palabra, el hombre asume conscientemente su esencial condición humana. [...] Todo fue resumido por una simple mujer del pueblo en un círculo de cultura, delante de una situación presentada en un cuadro: "me gusta discutir sobre esto porque vivo así. Mientras vivo no veo. Ahora sí, observe cómo vivo". (Freire, 1971, p. 10)

Esta historia tiene personajes que luchan en contra del olvido y el anonimato: las cantaoras, maestras de un saber ancestral. Memoria viva que se ha entretejido por el sentir dinámico y el festejo del pueblo. La historia de todos se hace mnemotecnia social. Las cantaoras han de ser las actrices protagónicas en la sagrada misión de hacer del saber ancestral una práctica pedagógica que reivindica su propia historia, que las repara de los estragos de una historia oficial. El canto y la danza reparan las ataduras de una sociedad perdida en el consumo de los discursos oficiales. Los contradiscursos solo pueden emerger desde los márgenes.

El margen: poema cantado en forma de oración por los miembros de una comunidad negra. La acción: catarsis social que hace emerger lo otro para entender lo uno. El resultado: memoria viva. Tejido orgánico en el que se hace del encuentro festejo sobre el ayer, el sentir de un ahora. El ahora y el ayer se funden en la expresividad de un gozo: la palabra hecha canto y danza. Gozo cuya significación social ha de ser: una reparación. La acción reparadora del canto de las cantaoras de las comunidades negras del Pacífico colombiano.

El margen es la posibilidad de hablar desde lo indecible. Lo indecible es la narración que la historia de las grandes ideas ha omitido. La omisión es principio de exclusión y marginación social, que regula las acciones, los comportamientos y se instituye en principio de verdad. La verdad se ha de enunciar desde una sola mirada. La mirada miope es la perpetuación de un poder. El poder se hace sentir. Lo que se siente es lo que se padece por las lógicas del historicismo del poder. Padeecer se vuelve norma social. La norma social instituye el olvido como axioma político. Axioma político que niega lo otro y se enraíza en lo uno. Lo uno es la muerte de lo otro. A lo otro solo le queda la estrechez de un rincón. El rincón es la marginación en la que solo se puede ser de un modo: enfermo, paria, pobre. Una forma posible de existir se le ha de imponer a lo otro desde este rincón: sufrir. Sufrir es un modo del existir. El existir de un acontecer visto, entendido, presentado como precario. Si el existir del enfermo ha de ser el sufrir, el padecer de este es necesidad. Hacer sufrir al que llora, al que necesita, al que se le ha acallado, al que no se le ha dejado hablar, se hace práctica social. La práctica social ofrece ilusiones. Las ilusiones se legitiman como acciones jurídicas correctivas de esa historia del desconocimiento. Las “revoluciones” de los desposeídos y rechazados de esta historia devienen como revoluciones sociales “liberadoras”. La libertad de los pueblos se convierte en paradigma social; paradigma cuya legitimidad no ha de ser discutida. La discusión del paradigma niega las ilusiones: los derechos humanos, metadiscurso de ficción. La historia de los unos ha creado las ilusiones que siguen negando la diferencia de los otros: lenguaje de la neutralidad axiológica. Toda diferencia ha sido borrada,

mas, para eso, todo discurso ha sido permitido. El discurso aniquila la diferencia, en cuanto es enunciación lingüística que se emite bajo las lógicas comunicativas de lo jurídicamente expresable.

Afrodescendiente: muerte de la diferencia, *ser negro*. Feminismo: muerte de la diferencia, *ser mujer*. Racionalidad: muerte del *ser del sentir* enraizado en lo corporal. Derechos humanos: muerte de la diferencia *ser humano* desde lo étnico, racial, territorial. Cliente: muerte de toda diferencia. Única salida posible a esta cadena de acontecimientos que desconocen lo otro: la autorreparación de los enfermos, por medio del rescate de la memoria ancestral vuelta canto y danza. Repararse no es una opción social; es, ante todo, una necesidad del existir. El marginado se hace *gente*, humano, persona, sentido de una vida plena. La historia que lo ha negado deviene trivial en el momento en que este es capaz de transmutar la tragedia del vivir en celebración perpetua. Fiesta pedagógicamente transmisible. La enseñanza del canto se hace mecanismo de reparación social. La danza, didáctica específica en la constitución eficiente de memoria viva.

EJEMPLO DE UNA ILUSIÓN: METADISCURSO DE PODER

Permítasenos mostrar el ejemplo de un metadiscurso de exclusión y marginación social. La noción de *dignidad humana* es una idea que ha tenido su origen en los primeros sucesos reformistas de la Revolución francesa de 1789, y que tuvo su genealogía, en sentido nietzscheano, en el acontecer dogmático religioso del judeocristianismo de la Edad Media, en que la noción de *hombre* fue estructurada a partir del aparejamiento

conceptual que hubo de hacerse con la noción de Dios, gozar de la presencia de Dios: un ser hecho a imagen y semejanza de Dios, cuya misión es hacerse uno con este.

Por *dignidad* se ha entendido, entonces, un derecho cuasinatural que posee el ser humano, independiente del contexto sociopolítico y etnocultural en el que se encuentre. Es decir, es un derecho globalizado, homogeneizante y universal, que no aplica a cuestiones de raza, etnia, credo o ideología, sino al género humano en su totalidad, por lo menos en teoría.

La dignidad deviene, pues, como un derecho y un deber. Un derecho para los pueblos, hombres y culturas; y un deber para los gobiernos, partidos políticos, sistemas religiosos y doctrinas omnicomprensivas razonables y racionales (Rawls, 1996). Esta primero surgió, en términos hegelianos, como una categoría conquistada a escala histórica-social; segundo, como un apareamiento conceptual que vincula al hombre con la naturaleza divina de Dios. De allí que tal noción se haya convertido en el caballo de batalla de los “doctos”, que aún siguen creyendo en el humanismo intrínseco de un discurso sobre los derechos humanos y de una categoría auxiliar que rescata el acontecer de la persona, llamada dignidad.

El vástago hipócrita de un proyecto moralizador judeocristiano en Occidente ha sido el concepto de dignidad humana. Tal artilugio conceptual se vendió para la institucionalización jurídico-política de un tipo de *subjetividad discursiva específica*, la subjetividad liberal burgués, propia de las élites del poder entroncadas en el proyecto de

una historia de los débiles⁶ venciendo a los fuertes⁷, de David frente a Goliat, pero bajo el ropaje deformador de una guerra peleada desde los bancos. De ahí que el poder de David (monopolio económico-comercial) siempre haya sido invisible ante el poder de Goliat (uso legítimo de la fuerza militar), simplemente porque el poder del segundo hace ruido, pero el poder del primero es imperceptible.

La imagen de seis millones de judíos muertos, se impuso como un hecho inefable en el imaginario liberal burgués de los societarios recién introducidos a una pedagogía del consumo, a través de la filmografía de Hollywood⁸: filmes como, *El prestamista* (1964), *La lista de Schindler* (1993), *La vida es bella* (1997), entre otras, reforzaron la imagen de un pueblo que sufre y de otro que hace sufrir. Las evidencias, ninguna. Situación que maquilló otra realidad, seis millones de desempleos en Alemania gracias al influjo comercial judío. El 2 % de la población (judíos) eran victimarios (governaban) comerciales del 98 % restante de la población alemana. De ahí que después de la Alemania nazi, en 1948, se instituyera

6 Por *débiles* nos referimos al pueblo judío que fue “víctima” del Holocausto nazi. Por lo menos así aparece en la historia oficial, pero ¿y la historia de los vencidos (los alemanes), la otra historia, la historia oculta?, ¿quién la cuenta?, o ¿para qué contarla si no va a ser creída, pues ya la historia oficial se impuso bajo la lógica de las imágenes documentales o filmes hollywoodenses? Pero, ¿qué ocurrió con la Alemania de Hitler en su gobierno?, ¿acaso este no sacó de la pobreza al pueblo alemán?, ¿acaso no reparó al pueblo alemán de la humillación del Tratado de Versalles?, ¿por qué el amor a la tierra, a la nación y a la raza devinieron, después de los años cuarenta, en conceptos violentos, excluyentes y guerreristas?

7 Por *fuertes* nos referimos a los alemanes, japoneses y rusos, que han sido vencidos por el mismo David; la tierra de la *libertad* dominada materialmente por los pobrecitos, ustedes ya saben quiénes son.

8 A partir de 1960 el concepto de Holocausto se volvió popular en el imaginario colectivo de posguerra sin ningún tipo de estudio histórico serio.

en Occidente un proyecto moralizador de carácter global: las Naciones Unidas como salvaguarda de los derechos humanos, bajo el paradigma moral, de un hombre digno. ¡Qué acción social tan conveniente!

Derechos humanos y dignidad humana son, en la actualidad, una tabla de valores burgueses que han generado en el pueblo, o mejor aún, en el *¡alma joven!*, la ilusión de un mundo cada vez más humano, más justo, más feliz. De nuevo, en el siglo XXI se sigue creyendo en el paradigma ilustrado de la ciencia, los derechos y la razón.

Pero, ¿cómo pensar en la dignidad en el contexto sociopolítico, etnocultural, económico-jurídico y psíquico-afectivo del capitalismo salvaje, en el que se asume al individuo como un actor social que puede ser dirigido en términos comportamentales bajo el esquema conductista del estímulo, la reacción y la acción consumatoria, bajo los pedagogos internet, TV, *chat*? En otras palabras, ¿cómo hablar de dignidad en un mundo de la vida masivo, en el que sobran las excusas y pretextos, y faltan las razones y los argumentos de parte de dirigentes sociales, de los productores y reproductores de conocimiento, y de los agenciadores de recursos?

Pero no solamente esto, ¿cómo hablar de dignidad humana en el país del Sagrado Corazón de Jesús, donde se asesina por dos centavos; donde se hurta, se miente y se engaña al otro, al prójimo, al más cercano, bajo el paradigma colonial de la tan famosa actitud criolla *malicia indígena*? ¿Cómo hablar de dignidad humana en el país de la Virgen María, donde a la gente de condición socioeconómica humilde, negra, indígena, campesina, se le expulsa arbitrariamente de

su territorio, y se mancillan así sus costumbres, sus tradiciones y su modo de vida auténtico, por agentes sociales independientes del Estado, o, peor aún, codependientes de este, en pos de una guerra sin ideología, sin argumentos y sin motivos fácticos reales?

¿Qué podría decirse del país del Milagro, en que la desaparición forzada, más que una práctica irregular, ilegítima y desnaturalizada, se ha convertido en un acontecer cotidiano para profesores, sindicalistas, estudiantes y demás miembros críticos de la sociedad, quienes ven menguada la oportunidad de una vida plena, ante el acoso de miembros al margen de la ley o codependientes de esta? Y ¿qué se puede pensar de prácticas tan comunes como el secuestro, la tortura, el suicidio, la drogadicción y la delincuencia de todo género y estrato social?, ¿acaso una persona que realice alguna de estas prácticas, o que las haya sufrido, concibe realmente la dignidad no solo como un nombre, sino como una acción social vivencial? ¿Cómo hablar de dignidad humana en el contexto social colombiano, cuando a las comunidades negras se las ha marginado, violentado, asesinado, *desterritorializado*, para hacer de sus territorios emporios hoteleros?

¿Es posible la dignidad en un contexto en que el individuo es educado para la reproducción del conocimiento, la masificación de los estereotipos sociales por y para la vida, y el modelamiento comportamental de su ser en sí, ante la represión institucional de su ser y acaecer, y la prostitución teatral de su facticidad etnocultural y psicoafectiva?

¿Es posible hablar de dignidad en el contexto de un mundo erudito, que idolatra la

razón y cosifica la pasión, la sensación, la narración, la emoción; del mundo teatral del *fashion-show*, de las relaciones humanas de apariencia y opinión pública, hipócritas, impostadas, sugeridas y fingidas, que idolatran la mediocridad, que ridiculizan la reflexión crítica y que prostituyen la pasión, por medio de rimas falaces, versos grotescos y narrativas sin sentido, sin reflexión, sin crítica, sin creación y liberación?

¿Cómo se puede hablar de dignidad en un mundo tecnocientífico en que el valor de la tradición oral etnocultural de las comunidades negras ha sido mancillada y conducida a la dimensión racional de lo meramente subjetivo: mundo privado; ante la impostación sociocultural institucional, de la narrativa escrita erudita?, ¿de un mundo económico-político que ha hecho de las relaciones humanas, relaciones de producción dirigidas por los medios de dinero y poder; que han constreñido al hombre y han exaltado al sujeto del rol, del estatus y la singularidad-plural-narrativa de la farándula; en una palabra, al sujeto publicitario?

¿Cómo hablar de dignidad en una sociedad en la que sobreabunda el hambre, la miseria, y permítasenos la expresión, el plomo, y faltan los recursos, las ilusiones, las razones y las tragedias bien contadas; pero donde las multinacionales, los emporios económicos y militares invierten sus recursos en mejores armas de destrucción masiva?

Finalmente, ¿cómo hablar de dignidad en un mundo en que el conocimiento del hombre ha sido prostituido, vituperado y ocultado por la falacia argumentativa del ciudadano de un mundo globalizado ciberespacial? Es el autista tecnológico de moda, pero que desconoce esta misma noción; la

idea de hombre en el que temas como su cuerpo, su salud y su vida son constreñidos a simple recetas médicas y pautas publicitarias; y paradójicamente, al mismo tiempo, son presentados como temas de venta, de exposición, de regateo, de morbo. Temas sobre el hombre que pasan a un segundo, tercer y cuarto planos ante el comercio, la moda y la información excesiva, sobre todo y nada a la vez.

De ahí que este haya sido educado en una cultura pornográfica, mórbida y patológica, que desconoce las categorías etnoculturales de sexualidad y erotismo; que desconoce al otro y su diferencia, a favor del paradigma del homo-consumidor, que desquebraja al ser y lo divide en campos de conocimiento y doctrinas de acción.

LOS PERSONAJES

Quiero advertir a quienes puedan sorprenderse por la inclusión de los no letrados en la familia nacional y universal de la literatura, que el carácter fundamental del discurso poético o narrativo no lo constituye el alfabeto, sino el pensamiento y el lenguaje articulado. En consecuencia, el fenómeno llamado "literatura" es el resultado de la creación colectiva de analfabetos y letrados; de adultos y niños; de varones y mujeres; de sabios y profanos. (Zapata, 1997, p. 18-19)

La vida carente de sentido nace en la cárcel del olvido. Escapar sin piernas, ni brazos, ni cabeza impulsan a volar lejos, con alas de libertad. El camino del resiliente está lleno de espinas, y las huellas de sangre que se estampan en el pasado oscuro,

alumbran la salida de un nuevo porvenir. La pesada carga del viajero está llena de ilusiones, sentimientos, emociones, sueños y creatividad. Saber que se cuenta con estas herramientas, le hace acortar el camino y olvidar las huellas que su andar ha dejado. Ya no le importa el frío, ni el calor, no teme perderse nuevamente, porque sus ojos penetran como el fuego la oscura indiferencia. Sediento, fantasea con aquellos días en que la abundancia lo mecía y lo hacía dormir. Sin penas, ni alaridos. Su sombra le sirve de compañía, mientras el umbral de la fatiga lucha incesantemente contra la muerte. Mientras la muerte juega entre el ritmo de la desgracia y la alegría, entre el olvido y la remembranza, la vida aletea en el torbellino de la opresión. La nada. Origen del suspiro que da pulso al corazón agitado. Tiempo que corre acompasado al alma. Y vida que renace en el alba.

En el ahora, un ejemplo de vida: en una casa como cualquier otra, aunque de tres pisos; en un barrio como cualquier otro, aunque lleno de violencia; en una ciudad como cualquier otra, aunque llena de miseria; en un país como cualquier otro, aunque lleno de paradojas, el grupo Integración Pacífico emergió desde el 2006 como un acontecer positivo, resiliente, en un contexto caracterizado por la pobreza, material y espiritual. Su misión; recuperar el saber cultural de sus ancestros; su visión, hacer del canto y la danza del Pacífico un monumento vivo, digno de ser enseñado a cualquier persona. Su filosofía: hacer del ritmo, convertido en canto y danza, un mecanismo de reparación autobiográfico.

Aún en el presente lleno de afanes, se conservan intactas estas matronas. La matrona del grupo, doña Elena Hinestroza, es una

mujer portentosa, de voz fuerte, mirada cálida y alegre reír; reparte su tiempo entre la creación de sus letras, el aseo de su casa, el ensayo del domingo, sus nueve hijos y tantos nietos. Ser víctima del desplazamiento forzado a causa del demonio blanco, antioqueño, primero narco, luego paramilitar, por último criminal (Petro, 2014), no la vuelve vulnerable.

Los asentamientos en los que vivió y que ahora son solo despojos violentos, acallados por el poder de los incapaces, solo son leña que enciende la llama de la creación: cada momento rememorado, padecido, vivido se transforma en poesía y sanación; en un canto reparador de un ciclo de vida no vivido a plenitud, arrebatado, robado, extrañado, enmudecido. La violencia la ha hecho poeta, y la vida le ha hecho maestra. Su afán: no dejar que el saber ancestral muera, pues ha hecho del canto un acto de reparación autobiográfico (Cyrułnik, 2005), una práctica pedagógica de denuncia y protesta.

El virtuoso: José Domingo Hinestroza, uno de los tantos hijos de doña Elena, marimbero de 16 años, músico por vocación, ha hecho de la marimba su compañera de juegos, y de los juegos el toque de la marimba por excelencia. Su corta edad, el haber aprendido de oído, como la gran mayoría de ellos, lo pondría al nivel de los grandes nombres de la música clásica, si en el país de nadie se respetase la voluntad de vivir de los creadores de sentido, los genios (Nietzsche, 2000b); si nuestra historia fuese contada desde las periferias, y no tan solo desde un centro; si el centro no hubiese cercenado de un solo tajo todas las demás historias; si de la historia se hubiese hecho un correlato, y del correlato con el otro, una práctica de vida.

Si la práctica de vida se hiciera creación continua, y de la creación continua, un plano del existir. Es esta la acción formadora de jóvenes genios, como Domingo, que han hecho de la marimba no solo un instrumento musical de toque, sino una compañera sentimental de vida: el éxtasis de unión del que salen sus más lindas melodías. Su cuerpo, largo y delgado, esconde el padecimiento de una enfermedad leve, pero mortal, que no puede callar el bullicio extremo de su sentir rítmico.

El coro: Miladi su cuerpo grande y grueso es la fuente de una voz dulce y melodiosa. Las más jóvenes, Karen e Irma, de cuerpos delgados, apariencia fresca y alegre vivir, son el perfecto contraste musical con la portentosa voz de la matrona. El equilibrio se armoniza cuando las voces de estas tres jóvenes, en un juego de entradas y salidas cantadas en versos, coplas y rimas, se sincronizan con el sobrepeso de las voces de las otras dos matronas: doña Alicia y doña Ana. La primera, serena; la segunda, histriónica. La nobleza de aquella se conjuga en una unión perfecta con el fuerte carácter de esta. Las voces de todas se armonizan en un coro musical, en un prudencial balance entre lo fuerte y lo suave, que ha dejado como resultado una obra de arte: una pieza musical de un valor incalculable.

Cantaora: Como late el reloj acelerando el tiempo latió mi corazón una mañana, la cual tuve que abandonar mi tierra, la que nunca pensé que abandonaría. Yo veía las nubes pasajeras y escuchaba las aves en las montañas pero el temor y el miedo me vencían. Sentía que ya mi vida se acababa. Empecé un largo viaje sin saber a dónde

ir y dónde estaba. El vaivén de las olas me dormía, la angustia y el dolor me despertaban. Es muy triste vivir lo que he vivido. Es muy triste vivir lo que he llorado. Es muy triste sentir lo que he sentido. Es muy triste dejar lo que he dejado. (Hinestroza, 2014, p. 7)

Pese al estigma que ronda sobre la vida de los desplazados, en el imaginario colectivo de ser víctimas, siempre víctimas y revictimizadas por la mirada infame de algunos miembros de la sociedad, de sus rostros emerge una sonrisa de esperanza, que se vuelve euforia en el momento extático de la práctica reparadora del canto. Sus miradas entretejen una red de significados contextuales, en una continuidad temporal en la que el ayer, el ahora y el mañana se diluyen, desaparecen, se perpetúan en un *momentum* eterno, al que solo llegan por medio de la magia mística (orgiásticas) del *cantá*. Sus *cuerpos* robustos y tallados por el sol dibujan un sinfín armónico de olas de movimientos cadenciosos, coquetos y sensuales, que narran la historia trágica del vivir en, el marchar por, y el llegar a. La vida se hace vida en la acción del canto como mecanismo de reparación. El desarraigo es vencido una y otra y otra vez. La resiliencia se hace presente. Resistir no es una opción, es una necesidad del existir. El arte vuelto expresión rítmica silencia el retumbar violento del fusil. Se configura una nueva realidad, una nueva unidad de sentido.

CANTO, MEMORIA VIVA: ARRULLOS, ALABAOS, RUMBA, UN ESPÍRITU RELIGIOSO

Cantaora: Ustedes pa onde van, ustedes pa onde van, yo sé que van por la

ortiga, yo sé que van por la ortiga, no me vayan a dejar, no me vayan a dejar, porque se van y no avisan, porque se van y no avisan

Coro: camine pues, camine pues hehe hehe hehe

Cantaora: el yuyo es un alimento, el yuyo es un alimento que está entre las medicinas [...]. (Hinestroza, 2014, p. 12)

Así cantan las cantaoras la remembranza de su tierra, el favor de las plantas, los animales y el entorno, la nostalgia de sus ancestros, la historia de su huida en un país de nadie; pero, ante todo, la metamorfosis de su dolor vuelto arte, vuelto *cantá*, vuelto *juga*⁹, vuelto poesía, en un país que condena a los económicamente pobres y que trabaja por los económicamente ricos. En un país que desconoce el triple dolor de los desplazados: la pérdida de su tierra, amigos y familiares, por la fuerza armada de los incapaces y cobardes; la discriminación social que padecen en las metrópolis, que los estigmatiza y condena a la exclusión como diferentes, como víctimas al infinito, como parias; la idea de tener que pasar de representarse el fenómeno del desplazamiento forzado, para ahora tener que representarse el dolor de un desplazamiento socioafectivo, el de la urbe.

Un acontecer: nacimiento (*arrullos*), pubertad (*rumba*), muerte (*alabaos*), entre otros; poseen un plano de enunciación específico. El arrullo, fusión musical entre lo divino y profano, en cuanto mística que vagabundea entre los vivos, los muertos y lo sacro.

Nacimiento de un niño, muerte de un niño, celebración de la natividad: ritual que celebra la vida, desde el sentido trágico del festejo de la muerte. Sentido en que desaparece la erótica de la carne y emerge la esperanza. El canto para este tipo de celebración es un encuadre gráfico de adoración, propio de la dimensión religiosa. Plano del significante: posición de las ocho o más cantaoras en derredor del niño. Músicos organizados en semicírculo se entretajan en relación orgiástica con los instrumentos; cununo, marimba, guasa. Los sonidos graves, preñados de emoción que emana del vientre de las cantaoras, por medio de sus fuertes gargantas, anuncian el acontecimiento; no la cosa nacida, sino el devenir nacer, cuya implicación hubo de ser. El sentido erótico de la carne en una relación de historicidad definida, ahora hecha fiesta; el infante en su triple dimensión: carne, espíritu y alma. Los gestos: brazos extendidos en forma de cuenco que anuncian en el contexto del nacimiento el mecer del infante, protección, cuidado; en el contexto de la natividad, adoración; y en el contexto de la muerte, despedida.

La rumba, por el contrario, es erotismo puro, propia de una juventud en éxtasis: el drama dionisiaco de hacerse uno con la embriaguez de la vida emerge en este contexto una y otra, y otra vez. Canto y danza que reivindican el valor sagrado de la vida en su quehacer cotidiano. En esta, los gestos, las posturas eróticas, los rituales de conquista y apareamiento devienen todos en forma poética. A la mujer se le ha de conquistar: el juego está tendido para hacerse objeto de deseo. La coquetería, la sensualidad, la rítmica corporal, entran todos en juego para hacer una danza que muestra un canto, el cual narra la historia de un amor, de un

⁹ Forma cantada y danzada de encuentro, de fiesta, de juego.

desamor, de un amor ya perdido, de un amor deseado, de un amor oculto, del amor de los padres hacia los hijos, o viceversa; del amor a la tierra, al entorno, a la vida, al pasado. La rumba es un canto de adoración de la vida, y la danza, una coquetería con esta. El otro se hace un flujo orgánico de coconstrucción sobre el telón de fondo de lo vivo espiritual, materialmente vuelto poesía.

Los alabaos, forma oral mística, preñada de sentir espiritual. Poema de vida que rememora la historia de los no-presentes, que viajan a través de la luz, hacia una nueva vida: un presente perpetuado en una nada con sentido divino. La muerte deviene como *momentum* eterno de paso. ¿Hacia qué? No se sabe, pero se celebra. Los gestos con las manos apuntando al cielo, tono de voz mediano, sonoridad pausada, movimientos medidos, hacen parte de este ritual de despedida que celebra lo muerto como vivo y lo vivo en unión con lo muerto.

EL CANTO COMO MECANISMO DE REPARACIÓN

La mejoría del sujeto que sufre, la reanudación de su evolución psíquica, su resiliencia, esa capacidad de soportar el golpe y restablecer un desarrollo en unas circunstancias adversas, debe procurarse, en tal caso, mediante el cuidado del entorno, la actuación sobre la familia, el combate contra los prejuicios o el zaranqueo de las rutinas culturales, esas creencias insidiosas por las que, sin darnos cuenta, justificamos nuestras interpretaciones y motivamos nuestras reacciones. (Cyrułnik, 2005, p. 26)

Los arrullos, el abosao, el currulao, los alabaos, la rumba, todos ellos son expresión de un acervo de saber cultural, que expresa el papel protagónico de la mujer y reivindica la acción formadora del *cantá*¹⁰ (canto) como haz de unión¹¹, configuración de sentido¹² y constitución de realidad para los pueblos negros de la zona del Pacífico de Colombia. El canto se instituye en el elemento oral portador de una narrativa, que, paradójicamente, perpetúa la historia (la fosiliza) del pueblo, de la etnia, al mismo tiempo que la dinamiza, la renueva, la hace siempre presente, en una memoria que se hace ancestral y siempre *viva*.

El canto canta la historia pasada, presente y futura del pueblo. El canto vincula, resiste, exorciza y libera. Vincula, porque sirve de pretexto de festejo, bajo un horizonte siempre educativo; resiste, porque actúa como fuerza política, que se niega a morir ante las políticas hegemónicas y excluyentes que pretenden homogeneizar el saber tradicional de las comunidades ancestrales; exorciza, porque limpia el alma poseída por el dolor, la burla, la injuria y la dominación del demonio blanco y semita; libera, porque permite decir la palabra (Freire, 1971) del hombre negro, en un acto de autorreconocimiento, autorreparación e historización que reivindica la diferencia; acción ético-política de concienciación de hacerse negro.

10 La expresión *cantá* es una enunciación lingüística propia de las cantaoras afrodescendientes de la zona Pacífico colombiana, que utilizamos en este escrito en toda su dimensión etnocultural.

11 Espacio pedagógico de encuentro espontáneo, sin la imposición de un espacio arquitectónico específico.

12 Narrativa emotiva y afectivamente construida sobre la base de un horizonte de vida común.

Esta es, ante todo, su acción pedagógica; por medio de ella, las *cantaoras*¹³, matronas y comadres del pueblo educan al conjunto de los niños, las niñas y los jóvenes, en una *escuela no formal*, mediante una *no-institución*: carencia consciente de un espacio arquitectónico específico, disciplinador e institucionalizado. Institución que es rebasada por la situación histórico-social, económica y política del pueblo: es necesario saber dónde se ha nacido, a qué familia se pertenece y cuál es el lugar de la persona respecto al conjunto de los miembros del pueblo. Tal acción configura un proceso de identidad histórico: la larga historia de las guerras tribales o entre familias dan cuenta de ello. No obstante, solo el valor de la palabra oral vuelta poema, canción y encuentro hace del dolor propio y extranjero una acción psicopedagógica de reparación: el dolor se hace arte.

El canto como práctica de resiliencia, o sea, de vida, es una acción de denuncia, liberación y protesta. Denuncia la historia oficial de unos, de los poderosos, de los que han callado mediante el fusil el arte de hacer poesía con la voz y el cuerpo. Libera, porque actúa como catarsis social que une al pueblo en torno al llanto: se hace arte del dolor y del sufrimiento. Protesta, porque denuncia las vejaciones de un país oculto en los derroteros de la mafia, que hace del territorio de las comunidades ancestrales un negocio, y del negocio, pan de vida y cáliz de salvación; aún resuenan en los oídos de los personajes los susurros del parlache

13 La expresión *cantaoras* es una aserción lingüística que designa el papel de las señoras que cantan dentro de la comunidad, pero tal acción no es solo de enunciación fonética de un ritmo musical, sino, antes bien, es una acción atravesada por la oralidad narrativa, de ahí la designación lingüística *canta-oras*, que significa mujeres que por un lado cantan, pero por otro lado oran, declaman, hacen una poesía vivida sobre distintos temas de la realidad.

blandiendo los fusiles, las ametralladoras, las pistolas, el trueno, la motosierra, la grosería, el insulto, el agravio, la burla y, finalmente, el destierro. El canto repara en cuanto acto de enseñanza-aprendizaje, que se da sobre unas destrezas, habilidades y competencias propias del diario vivir de una comunidad de pescadores y sembradores. Acción pedagógica que enseña sobre el currículo ancestral del qué, el porqué, el cómo y el para qué se canta.

El canto no es solo una acción de reivindicación sociopolítica, aunque esta dimensión de denuncia y protesta está siempre presente, es, ante todo, un proceso de enseñanza reparador, que se circunscribe en el ámbito de lo espiritual y terapéutico. El sonido que sale de la boca de las *cantaoras*, preñado de significación sociocultural y espiritual, y que nace del proceso del acto fonatorio, en el que intervienen los pulmones, la faringe, la laringe, las cuerdas bucales, las fosas nasales, la dentición, los alveolos y la lengua, no es tal acto fisiológico; antes bien, es el ejercicio de emergencia espiritual de la voz de los ancestros, por medio de una portadora que ha sido elegida por el destino de una voz potente, alegre, festeja¹⁴ y melodiosa, pues ha nacido para ello, por medio del *cantá*.

Más aún, tal ejercicio actúa como catalizador psicosomático, que disminuye los niveles de cortisol¹⁵ en el cerebro, propio de un día de trabajo extenuante. Por ello, la terapia de *cantá* al son del cununo, la guasa y la marimba, al ritmo de arrullos, abosaos y alabaos, disminuye los grados de ansiedad, ira, fatiga, malestar emocional y otras

14 Acá se hace referencia a festejar.

15 El cortisol es una hormona del estrés.

dolencias o afecciones psicosomáticas en los miembros partícipes del encuentro. Lo que indica que la práctica resiliente del *cantá* no solo educa, sino que también sana. Es terapia de vida.

Ejemplo de ello ocurrió en uno de los ensayos. El marimbero¹⁶, un joven de 16 años, con diabetes, se encontraba por fuera de un encuentro académico entre estudiantes de la Universidad Santiago de Cali, la Universidad Antonio José Camacho, la Asociación Eslabón Cultural y la agrupación Integración Pacífico, debido a esta afección. El objetivo del encuentro era reconocer, por parte del grupo de estudiantes, el valor del saber ancestral que poseen las comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano, y que se manifiesta a través del canto como práctica formativa. Sin embargo, cuando las cantaoras iniciaron el *cantá* sin el piano de la selva (la marimba), en los rostros de los estudiantes se dibujaba un cierto aire de pesar, por no poder escuchar la melodiosa armonía de este gran instrumento. Doña Elena, pese a ello, con su potente voz animaba a las jóvenes del grupo a que entrasen en el coro, a son de bombo, cununo y guasa. Pero ocurrió un milagro, el marimbero, de pie, con la cara pálida, pero su rostro sonriente, baquetas en mano, emprendió una victoriosa lucha contra el pathos de la enfermedad, apoderado de una embriaguez orgiástica: pasión por interpretar la alegría de la vida a través de su marimba; así, en medio de su convalecencia, empezó a desplegar una serie de melodías a ritmo de currulao. Las voces de las cantaoras se sincronizaron con las melodías de los instrumentos musicales,

en un compás matemático de simple armonía musical.

Entonces, emergió la práctica del *cantá*: acción formativa de transmitir al público no solo un cúmulo de información, sino, ante todo, un sentir, un recordar, un añorar, el tejer un vínculo afectivo entre las vivencias de las cantaoras y los plexos de vida de los oyentes. La jovialidad de la rumba emana. La acción pedagógica deviene. Los otros entienden el sentir de los unos en un acto de celebración, encuentro y unión. Los estudiantes celebran.

CONCLUSIÓN

El canto como mecanismo de resiliencia sociales memoria viva, orgánica, en cada una de las formas orales ya descritas, por medio del cual una comunidad de comunicación, pasional, sensible, emotiva, repara las huellas de dolor de una vida trágica. Elementos orales que hacen de la vida y la muerte un juego narrativo de formas, movimientos, gestos y posturas. Con ello, la comunidad se entreteje en un haz de relaciones vueltas unidad de sentido. Unidad de sentido en que lo uno y lo otro devienen en su espiritualidad carnal como agentes que celebran lo dado. Lo dado es puro acaecer, el fluir de un día que emerge con toda su dimensión positiva: en su tragedia, su comedia y su drama. La vida, y la muerte vuelta canto y danza, se hacen festejo, celebración y unión. La comunidad se repara de un modo colectivo, gracias a ese haz de relaciones de festejo. Las mujeres actúan como maestras de un saber ancestral, que comunican al conjunto del pueblo; es el acervo de conocimiento históricamente construido, por medio del canto como práctica pedagógica

¹⁶ Se trata de Domingo Hinestroza, uno de los hijos menores de doña Helena Hinestroza, directora de la agrupación Integración Pacífico, poetisa, cantaora, compositora y madre.

y de la danza como didáctica específica. La enseñanza se garantiza por el dinamismo de la celebración: los niños aprenden, los jóvenes gozan, los adultos festejan, los ancianos rememoran, la comunidad vive, se crea una unidad de sentido vuelta memoria viva y mecanismo de reparación social.

REFERENCIAS

- Cyrulnik, B. (2005). *Los patitos feos*. Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Freire, P. (1971). *La pedagogía del oprimido*. Montevideo: Tierra Nueva.
- Habermas, J. (1999). *Teoría de la acción comunicativa I y II*. Madrid: Taurus.
- Hinestroza, H. (2014). *Despojos violentos*. Cali, inédito.
- Nietzsche, F. (2000a). *El origen de la tragedia*. Barcelona: Tusquets.
- Nietzsche, F. (2000b). *Schopenhauer como educador*. Barcelona: Tusquets.
- Petro, G. (2014). *Debate: origen del paramilitarismo en Colombia y su relación con Antioquia*. Bogotá: Congreso de la República, Canal del Congreso.
- Rengifo, J., & Díaz, C. (2015). Reflexión crítica entorno al hecho religioso. *Análisis*, 47(87), 375-390.
- Rengifo, J., Díaz, C., & Pinillo, M. (2016). El sedentarismo nómada. *Revista Internacional de Humanidades*, 5(1), 54-66.
- Rawls, J. (1996). *Liberalismo político*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Santa Cruz, E. (2012). *Me gritaron negra*. Lima. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cHr8DTNRZdg>.
- Taborda, F. (1987). *Sacramentos, praxis y fiesta*. Madrid: Paulinas.
- Zapata, M. (1997). *La rebelión de los genes*. Bogotá: Altamir.