

Reflexiones sobre investigación y realización documental: Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia.

Este artículo reflexiona sobre el proceso de investigación y realización del documental etnográfico Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia. Aborda la práctica de las mujeres cantadoras afrocolombianas como una forma de resistencia cultural ante la violencia histórica en Colombia; describe la propuesta cinematográfica y su relación con la investigación; y presenta los principales hallazgos obtenidos mediante la investigación de archivo fílmico y el rodaje en campo.

Palabras clave: cantadoras, memoria, resistencia, muerte, Colombia.

Autor:

María Fernanda Carrillo Sánchez

Profesora Investigadora del Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). Maestra en Ciencias Sociales (FLACSO-México). Tesista de la Maestría en Cine Documental (CUEC-ENAP/UNAM). Socióloga (UNAL-Colombia).

e-mail: mafecarrillo@gmail.com

Recibido: 12 de Abril 2014 **Aceptado:** 15 de Mayo 2014

Reflections on research and documentary filmmaking: Cantadoras. Memories of life and death in Colombia.

This article reflects on the research and filmmaking process, behind the ethnographic documentary Cantadoras. Memories of Life and Death in Colombia. The paper explains the afrocolombian women's practice of cantadoras as a cultural resistance, in response to the historical violence they have been subject to. It describes its cinematographic propose in relation with the research process, and it presents the principals scientific findings through film archives research and filmming material.

Keywords: cantadoras, memory, resistance, death, Colombia.

Author:

María Fernanda Carrillo Sánchez

Profesora Investigadora del Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). Maestra en Ciencias Sociales (FLACSO-México). Tesista de la Maestría en Cine Documental (CUEC-ENAP/UNAM). Socióloga (UNAL-Colombia).

e-mail: mafecarrillo@gmail.com

Received: April 12th, 2014 **Accepted:** May 15th, 2014

El presente artículo busca exponer el desarrollo del proyecto de investigación y realización del documental *Cantadoras. Memorias de Vida y Muerte en Colombia*, tesis de Maestría en Cine Documental, del Posgrado de Artes Visuales y Diseño y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, de la Universidad Nacional Autónoma de México. En este sentido, este trabajo abordará temas relacionados específicamente a la temática de investigación, así como elementos que responden a la propuesta de cine etnográfico, para finalizar con una reflexión del proceso de realización desde ambos puntos de vista.

Así, se plantea como objetivo principal de esta investigación analizar las vivencias de cantadoras tradicionales afrocolombianas como producción de memorias sobre la vida y la muerte en Colombia. Realizando un producto cinematográfico documental y un análisis escrito, buscando que esta tesis de maestría contribuya a la construcción de la memoria no hegemónica sobre el conflicto en Colombia, y a la visibilización del arte como una herramienta de resistencia cultural y política.

El término “cantadora” proviene de la música tradicional afro descendiente, se refiere a las mujeres que “*componen sus canciones mientras realizan sus labores cotidianas... le cantan al dolor, a sus hijos, a sus labores, a las penas, a la naturaleza, a la muerte..., al amor y al desamor*” (Hernández y Gómez, 2006: 8 y 9).

Así, las cantadoras tradicionales aprenden su quehacer mediante la memoria oral sin técnicas musicales específicas, aunque existen diversos espacios de socialización de la práctica musical, estas expresiones son producto de la cultura popular y narraciones de la vida cotidiana.

En Colombia, esta práctica proviene por un lado del Pacífico, donde se realizan cantos fúnebres *alabaos*, cantos romances apropiados por las personas esclavizadas que expresan el dolor y celebran la muerte como liberación; y por otro lado en el Caribe, en donde grupos cimarrones formaron palenques, constituyendo una lengua criolla con raíces africanas y manteniendo diversas tradiciones como el rito fúnebre del *lumbalú*, baile cantado con percusiones, como celebración de la muerte de una vida libre. En la colonia, el mestizaje da origen a la conformación de otras expresiones musicales que hoy constituyen ritmos tradicionales como el *bullerengue*, la *cumbia* y el *currulao*, entre otros, que al componerse sobre la vida cotidiana, hoy narran las vivencias del conflicto actual.

Así, se han constituido estos cantos como expresiones “infra-políticas”, que emergen de la vida cotidiana y la búsqueda de liberación histórica construyendo interacciones de resistencia a la diferencia decolonial; identificando a la actividad de las cantadoras como una práctica cultural que politiza la vida y la muerte desde la cotidianidad, constituyéndose en un acto de resistencia creativa ante la guerra, el patriarcado y la colonialidad.

A partir de este análisis, se realiza entonces el proyecto de investigación y creación documental, buscando colocar en diálogo herramientas de la investigación social y de la realización cinematográfica para comprender la complejidad de interacciones que envuelven el significado de la práctica de las cantadoras afrocolombianas. Por un lado, la investigación y escritura, partiendo de la investigación documental y de archivo, la investigación cualitativa, usando las herramientas de la sociología, la etnografía y antropología visual; y por otro lado, el tratamiento narrativo sobre un tema de la realidad, conjuntando la investigación de campo y el rodaje, así como la reflexión sobre el proceso creativo y de producción.

Además, es una apuesta por llevar a la práctica la mirada feminista decolonial a través de un ejercicio artístico y académico. El problema se construye a partir de la afirmación de que las cantadoras, en su mayoría afrocolombianas, se encuentran en una situación de desigualdad estructural que ha sido agravada por la violencia histórica en Colombia. Por un lado, el legado de la esclavización y la exclusión de los sectores afro han ubicado en el mapa social a las comunidades negras en una situación de desventaja histórica en términos de participación política y movilidad social. Por otro lado, la posición estructural dentro de un orden violento y patriarcal, ubica a las mujeres en una doble situación de desigualdad al interior y al exterior de sus comunidades.

Sin embargo, es interesante observar como a pesar de estos condicionamientos estructurales, las mujeres cantadoras logran ganarse por medio de la expresión artística un lugar diferente en sus comunidades, para así relatar por medio de la música las injusticias vividas. Además, ha sido precisamente por medio de las prácticas culturales que las comunidades negras han podido resistir a partir de la vivencia de su propia identidad, generando sentido de pertenencia interna a través de la memoria oral y su práctica en diferentes rituales, así como por el reconocimiento externo, posicionando su cultura como parte fundamental de la construcción de la identidad nacional. Finalmente, en una historia en donde la violencia ha sido el medio utilizado para resolver los conflictos, resulta esperanzador que sea precisamente desde los más altos receptores de violencia desde donde se responda con expresiones no violentas como la música, como expresión de dignidad y por qué no, de reparación.

La propuesta cinematográfica

Cantadoras se inscribe como una propuesta de cine etnográfico, que busca un tratamiento en profundidad del evento filmado y a su vez, tiene la pretensión de provocar una reacción en la audiencia (Banks, 1992).

Se comprende lo etnográfico en este proyecto como un entramado de varios factores: el tema que refleja en la imagen cuestionamientos sobre el canto como una práctica cultural, sobre la identidad afrocolombiana y sobre los impactos de la guerra en la vida cotidiana; por la construcción de la historia a partir de testimonios particulares que son aprehendidos por medio de la “*cámara participante*” que genera realidades (Rouch, 1995: 99 y 111); por la interacción y la presencia explícita de la cámara en el estilo narrativo; y finalmente, por el compromiso ético en la búsqueda de comprensión de las realidades y vivencias que se narran en el documental.

Además, busca configurar una propuesta transdisciplinar, con la participación de investigadores sociales de diferentes disciplinas, quienes buscamos realizar un trabajo artístico, para construir una investigación en dos ejes: una obra cinematográfica y un producto escrito, que expresan cada uno en su lenguaje la interpretación colectiva de este proceso, y que puedan llegar a encontrarse en otro lenguaje, una página web vinculando también el material fotográfico y sonoro. Por lo tanto, *Cantadoras* es una propuesta que busca acercarse a la realidad desde la etnografía y la investigación a un nivel correlacional, comprendiendo que la relación que se establece con las personas que participan en la realización audiovisual es un elemento indispensable en la definición de la estrategia narrativa del documental, y así en el resultado final del mismo.

Es importante señalar, que en la construcción del problema me serví de herramientas sociológicas aprehendidas durante mi previa (de)formación académica. Identificando la riqueza musical y política, así como los periodos de tiempo que abarcan estas prácticas, se definieron distintos ejes en los que se buscó organizar brevemente los momentos políticos del contexto histórico colombiano más relevantes para el problema. Este paso llevó a la identificación y comparación de los vínculos de la música con los diferentes contextos políticos locales vividos por las cantadoras, siendo este uno de los elementos fundamentales en la propuesta de realización.

Así, se plantea la práctica de las cantadoras como producción de memorias sobre la vida y la muerte en Colombia, como una forma de resistencia cultural a la colonialidad de género, que construye memorias desde la esclavización hasta la violencia actual. La premisa entonces que guía este análisis es la relación entre la política y la música: mediante un ejercicio político explícito desde las mujeres que a través de las letras de su música expresan denuncias políticas, y mediante un elemento implícito en la práctica como expresión de resistencia cultural afro. Por lo tanto, las cantadoras construyen memorias colectivas desde prácticas que constituyen actos de resistencia creativa ante la violencia.

Vale anotar que comprendo la memoria como una relación intersubjetiva, elaborada en comunicación con otros y otras, sobre el pasado y desde el presente, a partir de experiencias y lazos comunes, y en un determinado entorno social. En consecuencia, sólo existe en plural. Desde este punto de vista, buscamos construir un documental interpretativo, con un abordaje de cine directo en el que se construyan atmósferas de la cotidianidad y como estrategia de realización documental en diálogo con la investigación social; buscamos que se narre de forma polifónica a partir de la historia de cada cantadora, y así reconstruir la violencia como un eje histórico en Colombia. De esta manera, la cámara en mano se definió como una herramienta fundamental en la narración, pues en el campo del cine etnográfico posibilita observar desde distintos puntos de vista y estar en presencia explícita con quienes realizan las acciones, además, *“permite a la cámara adaptarse a la acción en función del espacio, a generar realidad en vez que se desarrolle frente al espectador”* (Rouch, 1995: 109).

Ahora bien, un componente fundamental es el uso de archivo fílmico como diálogo entre el pasado y el presente, pensado principalmente para dar cuenta de las transformaciones de los ritos fúnebres, así como de los cantos de labor que acompañaban tareas de minería artesanal, por ejemplo. De esta manera, la comprensión del cine documental como una construcción de memoria es transversal para toda esta propuesta, y más específicamente el cine etnográfico como una forma de construir otra versión en medio de la pluralidad de las memorias.

Es decir, se justifica este estudio en *“la necesidad de creación [y remontaje] de archivos audiovisuales de culturas que están cambiando rápidamente o en peligro de desaparición”* (Rouch, 1975: 116) como sucede con los rituales fúnebres en lengua palenquea o los velorios de alabaos; *“por razones políticas”* para denunciar y dar a conocer situaciones de injusticia y violencia que se siguen viviendo en Colombia; *“por razones estéticas (el descubrimiento de una frágil pieza maestra)”*, a partir de la búsqueda artística en la experiencia de realización documental; y sobre todo porque *“... en realidad, nosotros realizamos una clase determinada de cine porque surge de pronto la necesidad de filmar, como en circunstancias bastante similares, hay la certeza de que la filmación no debe tener lugar”* (Rouch, 1995: 116)

La estructura narrativa de este documental ha sido construida siguiendo los planteamientos de Eisenstein sobre la aproximación dialéctica en *La Forma del Cine* (Eisenstein, 2010). Así, se identifica el conflicto como el principio dialéctico contenido en la dinámica del arte. De esta manera, este documental busca agitar las contradicciones en la mente del espectador, por medio del “choque dinámico de las pasiones”. Ahora bien, el conflicto principal que guía esta narración es la relación entre la vida y la muerte. Esta relación se aborda desde diferentes perspectivas emotivas a partir de los diversos géneros musicales, las prácticas culturales y los contextos políticos locales. A partir de esta idea, el documental concluye señalando la vigencia del conflicto político en Colombia y la dignidad de su gente, que como estas mujeres, responde a la violencia y a la muerte con vida y creación.

Vale la pena anotar la particularidad de la narrativa por medio de la música, justificación a su vez de la realización y la investigación de este proyecto desde un punto de vista etnomusicológico, pues desde tiempo atrás Rouch reconocía que “...debemos valorar la música como aquello que verdaderamente mantiene una acción, [...] debo señalar aquí la importancia que la técnica del filme sincrónico tiene y tendrá en el campo de la etnomusicología” (Rouch, 1995: 115).

Ahora bien, quisiera exponer aquí mi punto de vista desde donde surge esta propuesta, el cual puede sintetizarse en cuatro aspectos fundamentales. En primer lugar, la transformación en mi relación con la muerte a partir de mi residencia en México por varios años, factor que me impulsa a indagar por diferentes significaciones culturales sobre el sentido de la vida y la muerte. Por otro lado, por mi vínculo emotivo como mujer en la construcción creativa con otras mujeres; así como mi identificación como migrante en los procesos de desarraigo y añoranza de la cultura materna y el territorio. Finalmente, en mi búsqueda personal en la construcción de justicia desde el arte, en este caso desde la cinematografía y la música; elemento que se relaciona con la investigación y comprensión desde múltiples aristas de la memoria del conflicto que persiste en Colombia.

Identifico la relación e indagación sobre la muerte, como mi motivación principal en este proyecto. Gracias a mi estadía en México, mi comprensión y significación de la muerte se ha transformado de manera importante.

En México he podido conocer una relación diferente entre los vivos y los muertos que no se basa únicamente en el temor cristiano asociado al terror de la guerra; sino que retoma prácticas indígenas en las que se hace presente a los muertos en la vida cotidiana, fenómeno claramente apreciable en la celebración sincrética del día de muertos, en donde se elaboran altares sincréticos y se festeja con música, baile y bebidas en los cementerios.

Así pues, mi participación en estos espacios y mi reflexión sobre ellos, me llevó a preguntarme sobre las múltiples prácticas culturales existentes alrededor de la muerte en Colombia. Esta búsqueda me llevó hasta los rituales fúnebres afrocolombianos, en donde como en México, se establece una relación cercana entre muertos y vivos con la particularidad de remitirse a un pasado de dominación y esclavización, en donde se le confiere a la muerte un sentido político de liberación. Además, la investigación y realización sobre el sentido de la muerte resulta inevitable y necesaria en países como Colombia y México, en donde la cotidianidad de su presencia desdibuja el valor de la vida.

Ahora bien, identificando la fuerza femenina en la muerte así como en la vida, encuentro en las mujeres la voz de la resistencia y la tradición. Este posicionamiento obedece claramente a mi visión del mundo como mujer feminista, razón por la cual me interesa construir vínculos profundos con otras mujeres para forjar entre todas y desde cada una, otra historia, *her story*, que logre recoger nuestro sentido y nuestros sentimientos silenciados en la historia de los patriarcas.

Representa a su vez un reto de auto reconocimiento y reflexión como mujer mestiza, sobre las asignaciones y limitaciones sociales que me estructuran en relación con la racialización de mi cuerpo.

Como vínculo emotivo identifico también mi situación como migrante y la situación del desplazamiento forzado de algunas mujeres. Diferenciando claramente las profundas diferencias entre estas dos situaciones, encuentro lugares comunes relacionados a la experiencia de construcción de nuevos lazos sociales en contextos desconocidos, así como la profundización y reconstrucción de la propia identidad. En mi caso, esta investigación es precisamente una manera de acercarme a mi propia cultura y a mi historia como colombiana desde la música y el cine.

De esta manera, de forma explícita y simbólica recurro a la voz de las mujeres en el canto. Este camino me permite encontrar a su vez la voz de la cultura y la tradición afrocolombiana, encarnada en la creación de las mujeres en su vida cotidiana. Este elemento responde a su vez, al impulso de construir desde el arte herramientas de resistencia ante la violencia; así como en aportar a la memoria colectiva desde las mujeres, recuperando y realizando material fílmico sobre la tradición de las cantoras y cantadoras, comprendiendo al *“documental como lugar por antonomasia donde se hace y se activa nuestra memoria”* (Cuadernos de cine colombiano, 2005: 5).

Por lo tanto, este proyecto pretende ser un aporte al desarrollo del cine documental en Colombia y México, así como una entrada para entablar un diálogo analítico y creativo con cineastas y documentalistas latinoamericanas. Entonces este documental busca diferenciarse del documental exclusivamente musical o de documentales que centran su desarrollo en la individualidad de los personajes; complejizando la visión del conflicto actual en Colombia a través de la música, permitiendo que un público internacional conozca esta realidad a través de la voz de las mujeres.

Las cinco cantadoras participantes

Las cinco cantadoras que aceptaron participar en esta aventura evidencian los contextos de desigualdad social y los efectos de la guerra en su música (Quintana, 2009) y a la vez, se aprecia como la música puede convertirse en una herramienta de resistencia y construcción de memoria frente a la violencia (Ochoa, 2003). En este sentido, las composiciones actuales sobre el conflicto son reveladoras. Así mismo, la resistencia cultural de los *alabaos* y los *lumbalús*, y su asociación con la muerte, resulta intrigante.

Por un lado, dos cantadoras que se acercan a la muerte a partir de dos rituales fúnebres afrocolombianos.

Cruz Neyla del litoral Pacífico y portadora de la tradición de los cantos apropiados por las personas esclavizadas en los cabildos; y Graciela de la región Caribe, descendiente de la libertad ganada por quienes huyeron de la esclavización.

En los ríos canta y lava Cruz Neyla Murillo, cantora de *alabaos* en Andagoya (Chocó), en el litoral Pacífico Norte. Cruz Neyla tiene 48 años, voz grave y risa pronunciada, vive en Andagoya y trabaja como lavandera. Sus herramientas son una tabla de madera tallada como un acordeón y sus manos fuertes. Trabajó en las minas de oro del Chocó para sacar adelante a sus hijas, fue a Medellín a trabajar como empleada doméstica pero decidió volver a Andagoya. Cruz simboliza el conflicto entre el dolor de la vida y la muerte como liberación de la esclavitud, en un pueblo que se acompaña en la agonía en medio de la actual expropiación extranjera de su territorio.

Graciela Salgado es una mujer mayor, de 84 años, voz líder y compositora del grupo las Alegres Ambulancias, exponente del *lumbalú* en San Basilio de Palenque (Bolívar), región Caribe. De semblante serio y pocas palabras, hija del percusionista Batata (altamente reconocido en la región), canta *bullerengue* y *lumbalú*, y se nombra orgullosa como la única mujer tamborera. Graciela representa la fuerza de la resistencia cultural de los cimarrones que escaparon de la esclavitud y quienes celebran la muerte de una vida libre.



Imagen 1. Cruz Neyla Murillo, cantadora de alabaos. Fotografía: Azenet Farah, Andagoya, Colombia, 2012.



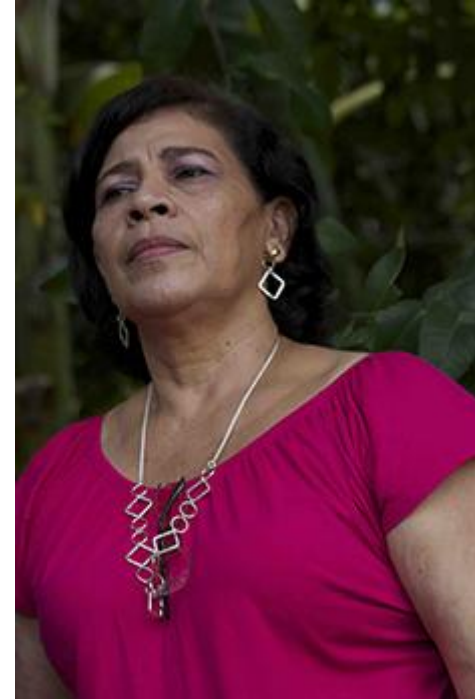
**Imagen 2. Graciela Salgado Valdéz, cantadora lumbalú. Fotografía:
Amaranta Díaz, Palenque, Colombia, 2012.**

Por otro lado, tres cantadoras y compositoras de ritmos tradicionales. Bety Ochoa, compositora y cantante de cumbia de acordeón y paseo en San Jacinto (Bolívar), Caribe. Bety tiene un poco más de 50 años, en su juventud viajó de festival en festival cantando paseo (vallenato) y cumbia de acordeón junto a Andrés Landeros. Con su marido José Anillo, empezó a componer y hacer arreglos musicales, sin embargo su carrera musical no fue suficiente para sostenerse así que montó un negocio familiar. Su garganta está ya golpeada y su voz se quiebra después de las primeras canciones. Bety le canta al amor y a la esperanza de vivir en paz, evidenciando el miedo a la muerte sufrido en San Jacinto durante las tomas guerrilleras a principio de los años 90.

Del mismo departamento proviene Ceferina Banquéz, de 68 años, campesina y cantadora de *bullerengue* de los Montes de María (Bolívar), representa el conflicto entre el horror de la muerte y la injusticia de la vida. Ceferina fue desplazada forzosamente de su territorio en este proceso de apropiación violenta de los grupos paramilitares, dejando abandonada su tierra en Guamanga. Por medio de sus composiciones Ceferina narra el proceso de despojo y muerte que ella y su pueblo han vivido, ocurridos a finales de la década de los 90 e inicios de la década del 2000; cantándole a su vez a los cultivos y al agua como una manera de olvidar las tristezas.



**Imagen 3. Imagen 3. Ceferina Banquéz, cantadora *bullerengue*.
Fotografía: Josefina Morales, Los Montes de María, Colombia,
2012.**



**Imagen 4. Bety Ochoa, cantadora cumbia de acordeón.
Fotografía: Josefina Morales, San Jacinto, Colombia, 2012.**



Imagen 5. Inés Granja, cantora de currulao. Fotografía: Amaranta Díaz Bogotá, Colombia, 2012.

Finalmente Inés Granja, quien tiene más de 50 años, compositora e hija de cantora, fue directora de la Casa de la Cultura en su región y del Grupo Santa Bárbara de Timbiquí (Cauca), del litoral Pacífico Sur. De vestido blanco largo, un amarre en la cabeza y zapatillas de tela, canta *currulao*. Inés Granja por medio de sus letras, los tambores y la marimba, refleja la tensión entre la presencia de la muerte y la dignidad de la vida, a partir de su experiencia como campesina, negra y desplazada por el conflicto vigente en su región.

Por lo tanto, Cantadoras expone la existente relación entre la política y la música: mediante un ejercicio político explícito desde las mujeres que a través de las letras de su música expresan denuncias políticas, y mediante un elemento implícito en la práctica como expresión de resistencia cultural negra. De esta manera, puede verse como las prácticas musicales de las cantadoras dialogan con la resistencia cultural desde la esclavización, la violencia y las desigualdades actuales en las que se encuentran las mujeres negras en Colombia. Estas mujeres juegan un papel decisivo en la manera como se construye memoria sobre la vida cotidiana, espacio sobre el cual la violencia política en Colombia se ha instaurado en las últimas décadas (Pécaut, 2001).

Prácticas musicales: colonia, mestizaje y resistencia cultural

En la música del Caribe occidental y del Pacífico colombiano, las cantadoras son las encargadas de entonar los versos y las melodías para recibir la respuesta del coro y el acompañamiento de la percusión, interpretada generalmente por hombres. Actualmente, según la clasificación de la “Cartografía de Prácticas Musicales en Colombia” (Ministerio de Cultura, 2010), la práctica de las cantadoras puede agruparse, consecuentemente, en las músicas tradicionales del Caribe oriental y el Pacífico: *bailes cantaos*, *sones de negros*, *alabaos*, *taboras y marimbas*, con variaciones como el *bullerengue sentao*, el *lumbalú*, *lachelupa*, el *fandango de lengua*, el *currulao*, entre otras; todas ellas provenientes de nuestra historia de colonialidad, mestizaje y resistencia cultural.

A partir de la primera mitad del S.XVI, en la que se institucionalizó la trata de esclavos negros en la colonia y el Caribe colombiano se convirtió en uno de los más importantes centros esclavistas de América. Se conoce la influencia cultural de diversas etnias africanas del Congo, Ghana, Nigeria y Angola. Durante este periodo se preservaron algunas manifestaciones culturales africanas. En el Caribe, principalmente por la fundación de palenques por esclavos negros que huían al monte, y por el establecimiento de cabildos negros por parte de la Iglesia católica.



**Imagen 6. Somos las del color de la tierra.
Fotografía: Amaranta Díaz, Montes de María, Colombia, 2012.**



Imagen 7. La libertad ganada.
Fotografía: Manuel Ortíz, Cartagena, Colombia, 2012.

Las comunidades palenqueras se mantuvieron aisladas en resistencia cultural hasta inicios del siglo XIX, cuando la industria bananera y maderera se desplegó por la zona, lograron preservar raíces lingüísticas que se evidencian en la lengua criolla palenquera y el ritual fúnebre *dellumbalú*. Los *lumbalús* presentan cantos de hombres y mujeres acompañados de tambores, las mujeres bailan alrededor del cadáver con movimientos de brazos y vientre (Morales, 1973:99). Aunque se conformaron múltiples palenques, actualmente San Basilio de Palenque, a pocas horas de la ciudad de Cartagena, representa el lugar emblemático donde esta práctica puede apreciarse en la actualidad, razón por la cuál ha sido declarado por la UNESCO patrimonio intangible de la humanidad.

En el Pacífico, la colonización se realizó a través de la vía fluvial entre Cartagena de Indias y Quibdó, mediante los ríos Atrato, San Juan y Baudó. El comercio de cimarrones se realizó con esclavos traídos de Santo Domingo a finales de siglo S.XVI, principalmente de Guinea, Ardas, Congo y Angola. Desde principios del siglo XVII, los misioneros franciscanos convivieron con los negros en sus poblados, hecho que permitió que el adoctrinamiento católico y la poesía española marcaran profundamente los cantos y relatos de la zona. Así, a partir de la catequización se introducen los *romances*¹ que posteriormente fueron apropiados por las comunidades afrocolombianas.

A diferencia de los palenques en donde las comunidades cimarronas cerraron toda comunicación como forma de sobrevivencia, en el pacífico chocono se dio un choque triétnico (indio-europeo-africano) que marcó fuertemente las prácticas culturales de la región. Sin embargo, los indígenas fueron fuertemente afectados por la epidemia de viruela en 1648, quedando la población negra como mayoritaria en esta región. Así, el mestizaje cultural conservó instrumentos indios, combinando las músicas africanas con las tradiciones católicas (Valencia, 2010:14,15), transformándose continuamente las prácticas, al servir algunos lugares de la costa como refugio de indígenas y esclavizados por las facilidades de pesca, caza y minería (Valencia, 2010:16).

No se tiene certeza del momento en que los afrocolombianos empezaron a utilizar los *romances* en velorios y novenas de sus difuntos, transformando los rituales religiosos de semana santa en rituales profanos para los muertos de la comunidad. Es precisamente en este proceso en que también se adjudican nuevos nombres a los romances españoles, pasando a llamarse *salves* y *alabaos* (Tobón, 2011: 5). Los *alabaos* son “*oraciones entonadas y dialogadas*”, polifonías vocales utilizadas en ritos fúnebres que tienen una fuerte influencia de la forma gregoriana traída por los misioneros y apropiada por el pueblo (Valencia, 2010: 36). Sus manifestaciones actuales pueden ubicarse principalmente en la zona del pacífico norte colombiano. Es una práctica vigente en la que participan mujeres y hombres, más fuerte en las zonas rurales que en las urbanas.

Respecto a la zona sur del pacífico, sobresale el *currulao*, género que combina las percusiones africanas con la marimba de chonta y los cantos tradicionales, manifestación que fue incluida como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en el 2010.

De la misma forma, en la colonia el mestizaje da origen a la conformación de la cumbia proveniente del *cundé*, baile popular en Guinea, convertida en un baile mestizo al ser sometida a la influencia indígena e hispánica (Ocampo, 2006:190). Existen diferentes tipos de cumbias tradicionales, pueden identificarse dos principales: la cumbia de gaitas y la cumbia de acordeón, predominando la voz en el segundo tipo. Este género se desarrolló en la depresión momposina del Caribe, sobre el afluente del Río Magdalena, influenciado por fuerte presencia indígena que permanece aún en los vientos, como la caña de millo y el carrizo, y una fuerte herencia africana palpable en las percusiones y las historias cantadas.

De la cumbia se desprenden diversas variantes como el *porro*, la *gaita*, *latambora*, el paseo y el *bullerengue*, entre otras. El *bullerengue* es uno de los bailes cantados más antiguos descendiente de la cumbia, inicia con la intervención de la voz entonadora, con respuesta del coro y los tambores (Hernández y Gómez, 2006). El *bullerengue* es un canto alegre que habla sobre la vida y su transcurrir en la cotidianidad, narra las labores diarias y cuenta las pequeñas historias de los pueblos y su gente. Actualmente, la cumbia es un símbolo identitario de Colombia, y el *bullerengue* una de las manifestaciones más claras de la participación de las cantadoras en la música del Caribe.

Cabe anotar que en los últimos veinte años, hemos asistido a un proceso de espectacularización de la música tradicional en Colombia. La fama de las cantadoras, principalmente en el *bullerengue*, se ha expandido desde mediados de la década del 90, con figuras como Petrona Martínez, Totó la Momposina y Etelvina Maldonado, entre otras.

Ahora bien, aunque en muchos casos han mejorado sus condiciones de vida, en algunos casos este proceso mediático ha vaciado de sentido político la práctica de construcción de memoria de las cantadoras sobre la vida cotidiana (Goubert, 2009). Sin embargo, en este contexto me di a la tarea de buscar algunas mujeres cantadoras, indagando entre diferentes géneros y regiones me encontré prácticas musicales vivas, con luchas por el reconocimiento y la desigualdad y con memorias del conflicto hechas canción.

Estrategia de Filmación

La propuesta metodológica responde a la estrategia de realización definida en el marco del cine etnográfico, en primer lugar se llevó a cabo la investigación documental, para así pasar a la exploración de campo *yscouting* que llevaron a la escritura del guión y consecuente construcción de la estrategia de filmación en campo. Ahora bien, valga precisar la comprensión de la estrategia,

“La estrategia de filmación entendida como parte del trabajo de campo etnográfico y sobre el análisis de los datos audiovisuales como proceso por el cual la grabación en video es desligada de su papel mimético -re-producir la realidad- y de la experiencia directa -reflejo de la subjetividad del realizador-, para pasar a ser tratada como una abstracción de una realidad más compleja -construcción del dato audiovisual-. El dato audiovisual no es pues un segmento de la cinta de video o una imagen en la pantalla, sino una construcción teórica que se encuentra en la relación que el investigador establece entre su orientación epistemológica, el contexto de investigación y el instrumento de registro. De esta manera, la grabación en video y el tratamiento de la información audiovisual se sitúa en el contexto de la metodología etnográfica” (Ardèvol, 1997:160).

Por lo tanto, para el rodaje se planteó la búsqueda de dos objetivos fundamentales: la filmación en función del guión construido para el documental; y el registro etnográfico de prácticas rituales a manera de memoria fílmica².

Además, el equipo técnico se construyó siguiendo a su vez la búsqueda etnográfica, razón por la cual se priorizó la participación de un sociólogo y una etnóloga en la fotografía, y de una socióloga en la dirección y el sonido, pues retomando a Jean Rouch *“sólo el etnólogo sabe cuándo, dónde y cómo filmar, y dirigir la producción”* (Rouch, 1995: 106).

Se definieron dos momentos para la investigación de campo y rodaje, buscando dejar un periodo de tiempo entre el primer y el segundo rodaje, para el análisis de la información y las propuestas y mejoras del siguiente rodaje. Se organizaron las dos etapas de rodaje en función de los tiempos académicos de la maestría, así como del tiempo y de los costos en los viajes internos. De esta manera, se grabó en la zona Caribe en la primera etapa, en el mes de julio del año 2012; y en la segunda etapa en el litoral Pacífico, en el mes de marzo del 2013.

Debido a la temática del documental y a la limitación de tiempo en el rodaje, la filmación de los rituales fúnebres dependió del encuentro con la muerte, que encontramos en ambos momentos. Por otro lado, para garantizar la seguridad del equipo en lugares de posible conflicto, contamos con el apoyo y protección de organizaciones de derechos humanos en Colombia.

Ahora bien, la financiación del proyecto ha sido independiente. El equipo de trabajo se ha compuesto de profesionales de México y Colombia, quienes aportaron su trabajo y equipo técnico de manera gratuita, así como los boletos internacionales en algunos casos. La dirección del documental aportó el transporte interno y la alimentación durante el rodaje. Según la disponibilidad, el hospedaje lo ofrecieron las mismas cantadoras junto con sus familias y/o autoridades locales; así como amigas, allegadas y familiares en las capitales. Describo aquí las condiciones logísticas pues fueron decisivas en dos aspectos, por un lado por la participación de las y los colegas desde una absoluta disposición a llevarse a cambio la experiencia y el aprendizaje más no una remuneración económica; y por el otro, por el lazo de confianza y la inmersión en la cotidianidad que logramos construir en el poco tiempo de rodaje, al hospedarnos como equipo en las viviendas de las cantadoras, buscando lograr *“esa calidad irremplazable del contacto real y primario entre la persona que filma y quienes son filmados”* (Rouch, 1995: 107).

Finalmente, se solicitó a las cantadoras, músicos y demás participantes, la cesión de los derechos de imagen y sonido, ya que se buscó trabajar con el material sonoro grabado directamente en el rodaje y con música tradicional de dominio público.

La pesquisa en el archivo filmico

Esta investigación de archivo tiene como hallazgo y punto de referencia principal la producción de una de las series más importantes en la memoria del documental Colombiano: *Yuruparí*. Realizo a continuación un breve contexto de esta serie documental en el ámbito público y posteriormente comento los materiales que hemos usado en el documental.

A partir de la creación del Focine en 1982, la producción cinematográfica en Colombia se transformó, correspondiéndole al documental una pequeña parte, que en este caso se representa en esta producción estatal que persiguió la tradición oral colombiana, viajando por múltiples regiones y prácticas culturales, donde entre muchas otras, encontramos a las cantadoras (Cuadernos de Cine Colombiano 2005: 37). *Yuruparí* fue producido durante cuatro años en cinta de 16 mm. La dirección de Gloria Triana le imprimió un estilo etnográfico que entraba por primera vez a las pantallas de la televisión nacional. Quizá este nuevo lenguaje en el momento, ha hecho que *Yuruparí* sea recordada como una muestra del “patrimonio” cultural colombiano.

Durante esta década también tuvieron un papel relevante a nivel local las cadenas regionales como Telecaribe, Telepacífico y Teleantioquía, constituidas desde 1985.

Distintas producciones documentales fueron también apoyadas por Focine a finales de la década, poco tiempo antes de su desaparición. Ahora bien, a partir del inicio de la década del 90, en donde Audiovisuales toma el papel de Focine, se empiezan a producir mayor número de series documentales pero cada vez más cercanas al formato y tiempo televisivos. Es importante anotar, que aunque *Yuruparí* múltiples veces tuvo que ajustarse a la lógica televisiva, su esencia de realización permaneció pacientemente cerca al documental. Los inicios de los 90 se caracterizaron por la búsqueda del documental histórico y la reapropiación de un discurso de “lo nacional” desde múltiples ángulos, entre ellos la academia (Cuadernos de Cine Colombiano 2005: 38).

Así pues, la serie *Yuruparí* es un hallazgo importante para este documental ya que logró proveernos de material de prácticas de las comunidades afrocolombianas que en el presente se han perdido o son difícilmente filmables, me refiero específicamente a los capítulos de Angélica la Palenquera (Triana-Focine, 1984); Cantos en la Mina de Polonia Alegría (Triana-Focine, 1983a); y Minería del Hambre (Triana-Focine, 1983b).

Los dos últimos capítulos mencionados fueron filmados en la región Pacífico, allí encontramos material sobre los cantos de labor tradicionales, realizados por mujeres que trabajan en las minas artesanales lavando oro.

Estás imágenes son muy impresionantes pues representan la actualización de la colonialidad en que vivimos, así como de la resistencia cultural histórica. Además, son escenarios que hoy en día no son posibles de filmar pues la amplia militarización y la apropiación de las mineras multinacionales no lo permiten.

Al ser parte de la memoria oral, existen múltiples versiones, hicimos la reconstrucción elaborada a partir de extractos del archivo fílmico retomado de la serie y de las grabaciones realizadas durante el rodaje en Andagoya, Pacífico Norte. Aquí un fragmento de esta memoria de la colonialidad:

*El blanco vive en su casa, de madera y con balcón
el negro en rancho de paja, con su pobre paredón.*

*Cuando de la mina salgo, cansado y el panetón
Tu eres su esclava, no mi señor (bis)*

*Aunque mi amo me mate a la mina no voy (bis).
Yo no quiero morir dentro de un socavón (bis).*

*Pero es tu amo, él te compró (bis).
Aunque mi amo me mate a la mina no voy (bis).
Yo no quiero morir dentro de un socavón (bis).*

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

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

*Pero aunque mi amo me mate a esa mina no voy,
Yo no quiero morir en un socavón (bis).*

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

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

*Pero aunque mi amo me mate, a la mina no voy,
porque no quiero morir en un socavón (bis).*

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

Esta colonialidad se actualiza con la reapropiación de los territorios por parte de multinacionales para la extracción industrial de minerales, en la explotación agrícola en monocultivos, en la imposición cultural occidental del omnipresente capital. Es por ello que se busca que la minería se muestre como un eje transversal de la violencia en Colombia, por lo cual la conclusión señala claramente el mantenimiento de esta práctica colonial.

En estos contextos de homogenización, cobra aún más fuerza la resistencia cimarrona que aún hoy continúa. San Basilio de Palenque, patrimonio inmaterial de la humanidad es memoria viva de esta lucha, allí aún se conserva la lengua palenquera y se practica el *lumbalú* de raíz bantú. Entra aquí el otro capítulo, Angélica la Palenquera, donde se relata la visita de una joven palenquera residente en la ciudad de Cartagena, a su natal San Basilio de Palenque. Mediante el constante uso de la voz en off, Angélica cuenta las tradiciones de su pueblo y sus historias. Este capítulo es un hallazgo invaluable pues contiene imágenes únicas sobre la recreación del ritual fúnebre del *lumbalú*, en donde aparecen múltiples cantadoras que cantan y bailan en lengua palenquera, acompañadas de los tambores y palmas.

Además, este capítulo centra varias veces su atención en la cantadora Graciela Salgado, personaje participante del documental, la aparición de Graciela no es coincidencia, pues evidentemente se encuentra allí por el legado musical de su familia que le concede un lugar privilegiado dentro de la sociedad palenquera. Ahora bien, ya que cuando buscamos a Graciela se encontraba muy enferma y solo pudimos entablar un entrevista y realizar algunas tomas en su casa, el encuentro de este material definió la estrategia narrativa para contar la historia de Graciela y del *lumbalú*.

Así, este material es usado después de que Graciela canta y explica su canto, intercalado con imágenes de un velorio y entierro que presenciamos en Palenque, el montaje de esta secuencia se construyó mezclando las imágenes del pasado y el presente buscando actualizar esta práctica en memoria de quienes murieron durante la esclavización.

Así pues, al estar tan enferma Graciela, decidimos seguir el camino de la reconstrucción de su historia por medio del archivo fílmico, pues existen diversos materiales en los que está presente. Para *Cantadoras* se destaca el documental de Lucas Silva *Los Hijos de Benkos* (Silva, 2010), en donde aparece Graciela cantando y tocando el tambor, así como su compañera de canto María Dolores, y en los tambores su hermano Batata y su nieto Vinicio. También usamos fragmentos del documental *La Hija de la Luz* (Telecaribe, 2009) y *Palenque la Tierra de Benkos* (Torrado, 1999).

Durante el rodaje, tuvimos la oportunidad de presenciar un velorio en Palenque de la vendedora de frutas y alegrías Juana Torres, nos acercamos a la familia para obtener su permiso para la grabación y accedieron. Una de las características de este ritual, y en general de los ritos fúnebres en las comunidades negras, es el sentido de colectividad en el acompañamiento de la muerte, que al contrario de la cultura judeocristiana en donde a una persona en agonía se le esconde y se silencia el hecho de su cercanía a la muerte, aquí se acompaña de manera masiva y pública. Palenque está organizado en un sistema de cuadros, una distribución generacional para el cuidado mutuo, cuando alguien está en dificultades o muere, la gente de su cuadro es decir de su generación, son quienes deben velar para que lo necesario sea conseguido.

Fuimos invitadas a comer el sancocho que se preparó con hueso de cerdo para toda la gente que se acercó a despedir a Juana. Vecinos, parientes y amigos se reúnen en la calle, dentro y fuera de la casa. Los hombres beben *ñeque* (licor de caña artesanal), las mujeres charlan afuera, y cantan y bailan alrededor del féretro. Según la tradición en este baile se cantan las canciones propias del *lumbalú*, entonadas en lengua palenquera, con una voz líder y respuesta de los coros, que tiene como propósito acompañar el paso del espíritu.

Es importante aquí mencionar que el velorio y entierro actual, no contó con cantos en lengua palenquera pues las mujeres que se presentaron no conocen las letras; sin embargo, la gente usó la música de un disco para acompañar los gritos y movimientos de cuerpo tradicionales del *lumbalú*, comprobamos que las letras tradicionales ya las saben muy pocas personas, como Graciela Salgado, juglar de la tradición.

Después de más de un año de haber entrevistado a Graciela, su enfermedad empeoró y murió el 14 de septiembre de 2013. Por casualidad me encontraba en Colombia por otras razones, y decidí ir a despedir a esta maestra que había abierto las puertas de su casa y de su historia después de pasar varias horas en su portón en silencio.

Aconteció un evento único, el *lumbalú* de la maestra del *lumbalú*, la noticia se expandió a nivel nacional debido a la importancia de Graciela, múltiples personajes públicos acudieron a la despedida, la familia Salgado declaró nueve días y nueve noches para despedirla, días en que toda persona es recibida con licor y comida, días en los que múltiples músicos de la región se acercaron para cantarle. Fue intenso presenciar como se despedía a una persona con sus propios cantos, la fuerza de los cantos de Graciela puestos en el reproductor levantaban la emotividad y hacían que las mujeres comenzaran a bailar. Las versiones tradicionales, en donde Graciela canta con su familia en su grupo Las Alegres Ambulancias, hacían bailar y cantar a las mujeres mayores; las versiones nuevas hechas por sus familiares, con nuevos instrumentos hacían bailar sobre todo a los jóvenes y a las niñas y los niños.

Este acontecimiento representa justamente el ciclo propio de la memoria entre la vida y la muerte humana, en donde la cultura se transforma en cada despedida de las figuras portadoras de una memoria irreplicable, haciendo del registro documental del presente una herramienta invaluable de nuestra memoria.

Las memorias del conflicto

Como mencioné al inicio del artículo, las cantadoras de ritmo tradicionales que no son usados en ritos fúnebres, se componen de su cotidianidad atravesada por la violencia sostenida en Colombia. Me refiero a vivencias como la de Ceferina, cantadora de *bullerengue*, mujer campesina de los Montes de María quien vivió y creció en la población de Guamanga.

Por su espesura, esta zona fue históricamente lugar de guarida de la guerrilla, al surgir los grupos paramilitares en los 80, con su expansión con la aquiescencia del Estado en la década de los 90, hacen de los Montes de María un lugar de confrontación directa para que a partir de la intimidación y la violencia directa contra la población civil (esta región se caracteriza por múltiples masacres llevadas a cabo por los paramilitares), las comunidades campesinas que habitaban la tierra fueran desplazadas forzosamente.



Imagen 8. En nuestra memoria (Mural en honor a víctimas del conflicto armado) Fotografía: Manuel Ortíz - El Playón, Colombia, 2013.

En este contexto, Ceferina buscó el canto, como una manera de soportar y expresar su realidad, dice ella,

“Bueno para mi, es que yo el canto me hace olvidar muchas cosas que pasé y muchas cosas que vi en la violencia. Déjame decirte lo que es como cuando uno dice, como cuando yo estaba en el Magdalena que oía: por allá amanecieron cuatro muertos, por acá amanecieron tres muertos. Y salía la gente a ver los muertos, pero yo no salía por que no tenía valor para eso. Pero ya hoy en día, ya tuve eso para mí y lo he ido olvidando desde que empecé a cantar”. (Entrevista a Ceferina Banquéz, Montes de María, junio de 2012)

Es interesante como, aunque el ejercicio de memoria es constante en el trabajo de Ceferina, se refiere a ese poder reparador del canto como “olvido”, intentado, desde mi punto de vista, alejar el dolor. Aquí una décima que compuso sobre la vivencia del desplazamiento,

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

*Del año 93, mataron a Don Isel,
le mandaron un papel, era para que lo supiera.*

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

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

Así pues, se apuesta a la memoria de la resistencia por medio de la música, construyendo memorias esta décima. Ahora bien, este conflicto en la región vino de la mano de la militarización promovida por el Plan Colombia. Así, durante la primera década de este siglo veintiuno los grupos paramilitares y el ejército dominaron este territorio, comprando terrenos y forzando a los campesinos a cultivar palma africana. Hoy, muchos de los caminos de estos montes atraviesan extensos monocultivos que alimentan la industria del biocombustible.

Y es en este contexto, donde Ceferina responde de la manera más digna, dándonos una metáfora que expresa el sentido de la vida campesina y de la dignidad, pues Cefo aunque cuando deambuló desplazada tuvo que trabajar en cultivos de palma en una de las fincas de la familia Vives, aún hoy, 17 años después, se niega a sembrar en su tierra el “coroso”, como lo llaman en la región, y por el contrario le hace una oda a la base de la alimentación de estas regiones, el plátano.

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

*Como la mamá, como la mata de plátano,
se muere ella y quedan los hijos,
que se muere ella y quedan los hijos”*

Esta es la secuencia inicial del documental, no solo por su calidad y emotividad musical, sino por ser expresión de dignidad y resistencia, por contener el sentido cotidiano y profundo de la vida campesina en las comunidades afro, por nombrar claramente el proceso no violento de la vida y la muerte, y por enunciarse desde un punto de vista como mujer.

Por otro lado, la cantora Inés Granja, proveniente de Timbiquí también incluye en sus composiciones los relatos de la guerra, en una región históricamente alejada del centralismo del gobierno e históricamente saqueada por la minería y el narcotráfico, dice Inés en su canción Baila Negro,

*“Negro pa donde te vas, del campo pa la ciudad,
porque a causa de la coca, ya no vivimos en paz.*

*Recuerda que sangramos, por nuestra libertad,
ahora somos libres, venimos a gozar.*

Baila, baila, baila, baila negro baila.”

Inés nos narra el proceso de apropiación de los territorios por el paramilitarismo, que se presentaba ofreciendo negocios a los campesinos para que pusieran su tierra, y una vez adentro les quitaban la vida. Así miles de personas murieron y otras tantas fueron desplazadas forzosamente.

Finalmente, Bety Ochoa cantadora de cumbia de acordeón le canta a la paz en Pañuelos Blancos, canción producto del miedo y la incertidumbre vivida en San Jacinto durante dos tomas guerrilleras.

*“Yo les traigo mi cantar, envuelto en ritmo de cumbia
con una hamaca bordada, que simboliza mi alcornia*

*Les traigo el cerro de Maco y los Montes de María,
todo esto en pañuelos blancos, a ritmo y algarabía*

Porque yo quiero cantar, por la paz de la patria mía (bis)

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

Y finaliza Bety dando un grito tradicional del paseo (vallenato), que sintetiza esta propuesta y es la secuencia final del documental *“y lo logramos, unidos, apagando los fusiles con notas musicales, este mensaje es mundial”* (Bety Ochoa, Entrevista San Jacinto, 2012).

Conclusiones

Quiero concluir enfatizando en el ejercicio de la realización documental como un proceso de intervención y participación directa en la realidad, un proceso que apela a la vida real de las personas, y conlleva sin duda, procesos de interacción humana y acción social. En este caso aprovechando el arte como estrategia de seguridad en zonas de conflicto, estrategia más que eficaz para construir discursos propios y generar participación desde un lugar no violento. Por ello, planteamos dentro de esta propuesta del documental como un proceso social la responsabilidad ética de retornar los productos a aquellos con quienes son realizados.

Una vez finalizado Cantadorasse llevará a las cinco poblaciones donde fue filmado, buscando el diálogo sobre la temática, *“por un extraño camino de iniciación, al verdadero corazón del conocimiento; ...[donde] su trabajo no está siendo juzgado por un tribunal de tesis, sino por las propias personas que fue a observar”* (Rouch, 1995:118). Retornar la confianza que nos brindaron, llevando varias copias del documental y del material de registro correspondiente de cada lugar, para su propia memoria.

Una primera experiencia de retorno la realicé con la colaboración de la Corporaloteca, Centro de Investigación del Cuerpo y la Oralidad de la Universidad Tecnológica del Chocó.

Realizamos una proyección de los avances de Cantadoras junto con otros cortos documentales sobre *alabaos*, en la población de Andagoya, Chocó. Esta experiencia permitió mostrar al pueblo en donde se realizó parte de la filmación los avances del trabajo; contamos con la asistencia en la plaza del pueblo de la cantadora Cruz Neyla Murillo, la cual fue felicitada por sus paisanos que se reconocieron durante la proyección; logramos negociar con colaboración de las autoridades locales y parar el *reggeatonde* los locales de ventas por una hora, para escuchar los cantos tradicionales.

Quisiera también reconocer de nuevo el gran aporte del cine documental en la etnomusicología, es invaluable, como lo mencioné anteriormente, el poder de condensación de las prácticas y de preservación de múltiples manifestaciones culturales inexistentes en el presente. Este principio lleva a entender que la cantidad de información etnográfica recopilada nunca cabrá en un discurso cinematográfico, y por ello la importancia del documento escrito para exponer aquí nuestra reconstrucción imaginada.

Ahora bien, es indudable el gran aporte de la etnografía en el documental, como una herramienta ética y de realización con pautas profundas de investigación que orientan el sentido último de una realización cinematográfica con preocupaciones culturales. Es decir, comprender el documental como un proceso social de investigación etnográfica en el que los hallazgos etnográficos no obedecen solamente a un fin científico y racional, sino también a uno artístico y emotivo.

Sobre el proceso de montaje, mencionaré brevemente algunos elementos ya que no es el objetivo de este escrito, pero representa parte de las conclusiones del proyecto. A partir del análisis de la información se establecieron dos grandes bloques temáticos: la memoria de la esclavización representada en los rituales fúnebres; y la memoria del conflicto presente, representada en las composiciones actuales sobre la guerra. Esta estrategia narrativa sucede principalmente a través de un tiempo pasado y un tiempo presente, supone una mayor comprensión de la historia y de las particularidades de los cantos, y así, de las cantadoras; a su vez, permite hacer énfasis en una conclusión firme sobre la continuidad del conflicto en Colombia.

La calificación del material se fue realizando paralelamente por bloque temático: en primer lugar, definiendo las canciones/narración de cada mujer/región; en segundo lugar, revisando las entrevistas de las personajes; en tercer lugar, depurando el material etnográfico de las regiones; y en cuarto lugar, identificando las posibles transiciones. El resultado de este proceso fue la construcción de la estructura interna de cada bloque, en la que permanecieron criterios de montaje asociados a las premisas teórico-metodológicas en relación a: la perspectiva de la construcción política desde la vida cotidiana; a la perspectiva feminista de la historia en que la narración se construye desde la versión de las mujeres; y en la demostración constante durante la película de la presencia explícita de la cámara.

Finalmente, Cantadoras se encuentra actualmente en proceso de postproducción y esperamos que prontamente esté en múltiples formas de distribución, para que el canto y la resistencia creativa de estas mujeres nos ayude a revivir la esperanza.

Notas

1. *“Un romance es un discurso poético compuesto por una sucesión indefinida de versos octosílabos con rima asonante en los versos pares, y con los impares sueltos. En los romances, la música y la literatura se unen indisolublemente en relatos cantados que narran la historia de los pueblos y que, en las culturas hispanoamericanas, se han hecho parte integral de tal unión”.* (Tobón, 2011: 5).
2. Los extensos registros de rituales fúnebres y religiosos serán llevados como materiales de investigación y difusión en diferentes centros culturales locales y universidades regionales.

Bibliografía

- Ardèvol, Piera
1997. **“Representación y Cine Etnográfico”**. En *Quaderns de l’Institut Català d’Antropologia*. No. 10. Barcelona.
- Banks, Marcus.
1992. **Rethinking Visual Anthropology**. Howard Ed. Yale University Press. USA.

Colombres, Adolfo.

2005. **Cine, Antropología y Colonialismo**. Ed. Del Sol, Argentina Buenos Aires.

Cuadernos de Cine Colombiano.

www.cinematocadistrital.gov.co/descargas/...CuadernosdeCineN5.pdf

Eisenstein, Sergei.

2010. **La Forma del Cine**. Siglo XXI Editores. 7ma reimpresión. México.

El Tiempo.

25 de octubre de 2008. "A los 69 años la cantaora Petrona Martínez, sigue siendo el alma del bullerengue".

En www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4625680. Consultado el 18 de septiembre de 2011.

Geertz, Clifford.

1989. **La interpretación de las culturas**. Editorial Gedisa. España.

Goubert Burgos, Beatriz.

2009. "De cantaoras y cantantes: apropiaciones diferenciales del patrimonio sonoro de la nación". En *Revista Acontratiempo*. N° 14. Diciembre. Bogotá.

Grau Rebollo, Jorge.

2005. **Antropología audiovisual**. Ediciones Bellaterra. Barcelona.

Henley, Paul.

2001. **Cine etnográfico: teoría y práctica**. En *Revista Desacatos*. Invierno, 2001.

Hernández, Diana y Leonardo Gómez.

2006. "Itinerario de Tambores" en *María Mulata*. Casa Buenavista y Milenium Interpretaciones de Colombia. Bogotá.

Jelin, Elizabeth.

2002. **Los trabajos de la memoria**. Siglo XXI Editores, Madrid.

Lechner, Norbert y Pedro Güel.

1998. "Construcción Social de las Memorias en la Transición Chilena". Ponencia presentada en el taller del Social Science Research Council: "Memorias colectivas de la represión del Cono Sur", Montevideo, 15/16 de noviembre.

Nichols, Bill.

1997. **La representación de la realidad**, Paidós, Barcelona.

Ministerio de Cultura.

2010. **“Cartografías de prácticas musicales en Colombia. Una visión desde el Plan Nacional de Música”**.

En www.bibliotecanacional.gov.co/?idcategoria=38984 Consultado el 14 de septiembre de 2011.

Morales, Guillermo Abadía.

1973. **La música folklórica colombiana**. Universidad Nacional de Colombia, Colombia.

Ocampo López, Javier.

2007. **Música y Folclor de Colombia**. Plaza & Janes Editores. Colombia, [1976].

2006. **Las fiestas y el folclor en Colombia**. Editorial Panamericana. Bogotá.

Ochoa Gautier, Ana María.

2003. **Entre los deseos y los derechos: Un ensayo crítico sobre políticas culturales**. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Bogotá.

Pécaut, Daniel.

2001. **Orden y violencia: evolución socio-política de Colombia entre 1930 y 1953**. Editorial Norma. Colombia.

Quintana Martínez, Alejandra.

2009. **“Perspectiva de género. Plan Nacional para la Convivencia. Una mirada diagnóstica a orquestas, bandas, escuelas de música tradicionales y coros, y propuestas para la implementación de una política con enfoque de género”**. *Beca Nacional de Investigación en Música*, Ministerio de Cultura. Bogotá.

Rouch, Jean

1995. **“El hombre y la cámara”**. En E.Ardèvol i L. Pérez Tolòn (Ed.) *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Diputación Provincial de Granada. Granada. Págs. 95-121.

Scott, James. C.

2000. **Los dominados y el arte de la resistencia**. Ed. Era. México.

Tobón, Alejandro.

2011. **Romances del Medio Atrato** en *Programa de Claudia Gómez. Música y músicos de Latinoamérica y el mundo*. Banco de la República, Biblioteca Luisa Ángel Arango. 25 de febrero. Colombia.

Valencia Valencia, Leonidas.

2010. **Una mirada a las afromúsicas del Pacífico Norte colombiano**. Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó (ASINCH). Opciones Gráficas Editores. Bogotá.

Filmografía

Silva, Lucas. 2010. Los Hijos de Benkos. Ministerio de Cultura, Colombia.

Telecaribe. 2009. La Hija de la luz. Colombia.

Torrado, Luis Antonio. 1999. Palenque: la tierra de Benkos . Bolívar (San Basilio de Palenque).

Triana, Gloria. 1983a. "Cantos en la mina de Polonia Alegría" Serie Yuripari, FOCINE, Colombia.

1983b. "Minería del hambre", Serie Yuripari, FOCINE, Colombia.

1984. "Angélica la Palenquera", Serie Yuripari, FOCINE, Colombia.