EL CARIBE COLOMBIANO:

ENTORNOS DE PAZ Y CULTURA



Yudis Contreras Martínez

María Elvira Gómez Pertuz

Título del libro
El Caribe Colombiano: Entornos de paz y cultura

Autores
Yudis Judith Contreras Martínez
María Elvira Gómez Pertuz

Institución
Observatorio del Caribe Colombiano
Universidad de Cartagena

Dirección académica
Yudis Judith Contreras Martínez

Coordinación editorial
María Elvira Gómez Pertuz

Investigación y redacción
Yudis Judith Contreras Martínez
María Elvira Gómez Pertuz
Natalia Sofia Herreño Martelo

Revisión académica
María Cristina Montoya

Edicón de estilo
Natalia Sofia Herreño Martelo
Mency Puerta

Diseño editorial y diagramación
María Élvira Gómez Pertuz
Natalia Sofia Herreño Martelo
Mency Puerta

Diseño de portada
María Éllvira Gómez Pertuz

Fotografías
María Éllvira Gómez Pertuz / Natalia Sofia Herreño Martelo / archivo de los gestores culturales entrevistados y fuentes documentales debidamente referenciadas.

ISBN
978-xxx-xxxxxx-x-x

Primera edición
Cartagena de Indias, Colombia, 2026

Sobre las autoras



Yudis Judith Contreras Martínez

Yudis Judith Contreras Martínez, Ph.D. en Literatura Hispanoamericana y Estudios Culturales de Indiana University, es Profesora de la Universidad de Cartagena, adscrita al Programa Profesional Universitario en Lenguas Extranjeras. Es la doctora líder del proyecto "Textos para la paz: nuevos registros orales y escritos de entornos socioculturales del Caribe colombiano", Convocatoria 948-2024, Orquídeas: Mujeres en la Ciencia 2024. Este proyecto se ha realizado como una estancia postdoctoral y ha estado también acompañada por una joven investigadora. En este proyecto, su investigación ha trascendido el espacio académico y ha llegado a recorrer distintas comunidades del Caribe urbano y también de los Caribes interiores. La meta ha sido indagar sobre representaciones culturales de esta región y encontrar sus distintas formas de alinearse con entornos de paz. De este modo, acompañada por una joven investigadora, han encontrado que las comunidades han respondido a lineamientos gubernamentales, a prácticas propias y a situaciones circundantes que les motivan a alzar su voz desde expresiones artísticas. En continuidad con este trabajo de investigación se ha diseñado este e-book que busca llegar a un pùblico sensible a los entornos socioculturales del Caribe colombiano. El propósito es complementar las perspectivas plasmadas en el museo virtual, en la revisión documental y en las cartillas didàcticas sobre las representaciones culturales del Caribe colombiano que se han desarrollado en este proyecto.

ENTRE LOS TRABAJOS REALIZADOS EN ESTA ESTANCIA SE ENCUENTRAN:

Ponencias:

- Entornos socioculturales: reapropiación del territorio rural del Caribe colombiano en la VIII Conferencia Internacional de Estudios del Caribe: Los Caribes interiores: universos movedizos de la ruralidad (2025)
- Representaciones socio-culturales del Caribe Colombiano: espacios gestores de derechos humanos, democracia y paz. 1er Congreso Internacional de Posgrados I+D+i 5.0 Universidad de Panamá (2025).

Capítulo de libro:

- La obra ficcional de Hazel Robinson Abrahams: una cartografía cultural del Caribe Insular.

Cartillas didàcticas:

- Historias culturales de nuestro territorio

Sobre las autoras



María Elvira Gómez Pertuz

Es docente de inglés del Programa Profesional Universitario en Lenguas Extranjeras de la Universidad de Cartagena, Centro Tutorial de Magangué. Es la asistente de investigación del proyecto "Textos para la paz: nuevos registros orales y escritos de entornos socioculturales del Caribe colombiano", Convocatoria 948-2024, Orquídeas: Mujeres en la Ciencia 2024.

Con su formación en auxiliar de diseño gráfico y su mirada plurilingüe y pluricultural como egresada del Programa Profesional Universitario en Lenguas Extranjeras de la universidad de Cartagena, ha enriquecido este proyecto de investigación de distintas maneras.

- Primero que todo, ha complementado esta experiencia académica llevando los registros y datos a un plano digital que permitirá afianzar la divulgación de los productos y hallazgos de una forma más accesible y abrirá la posibilidad de que este libro pueda llegar a muchos territorios.

- Segundo, ha organizado la información de tal forma que la secuencia de los registros esté vinculada y referenciada de manera idónea.

- Tercero, ha fortalecido su experiencia investigativa y como tal ha socializado su investigación en el en el V Congreso Internacional de Investigación Lingüística en la Universidad de Antioquia (2025).

Cuarto, ha participado activamente en la escritura y diseño de la cartilla: Historias culturales de nuestro territorio.

INDICE

Prologo 6
Introducción 8
Contextualización Teorica 9
Fases metodológicas 11
El Caribe que nos cuenta 12
De Viaje Por los Departamentos

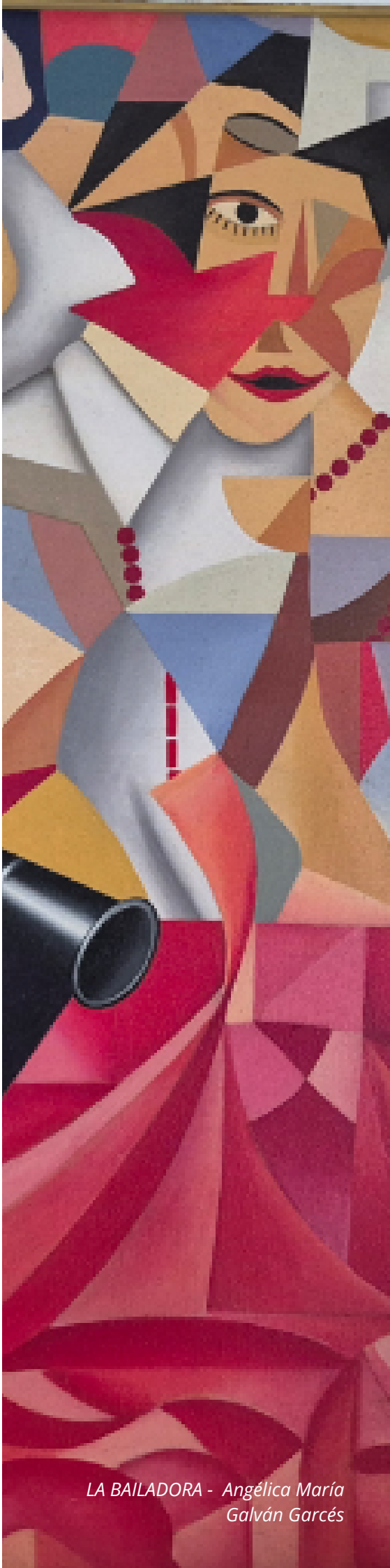
Capitulo I. Córdoba: En un abanico de trompetas y tambores 14
Capitulo II. Sucre: Tejiendo comunidades 39
Capitulo III. Bolívar: Cantando y Contando 53
Capitulo IV. Atlántico: Trazos Coloridos y brisas de puerto 77
Capitulo V. Magdalena: Dentro del mar y mirando la montaña 96
Capitulo VI. Cesar: Ritmos de ancestros y pioneras 110
Capitulo VII. Guajira: Entre el desierto y la vida del mar 130
Capitulo VIII. San Andrés Islas: Arcoíris y sonidos de caracol 150
Reflexiones finales: el Caribe que permanece 168

PROLOGO

Recorrer las páginas de este E-Book implica adentrarse en el Caribe colombiano como un territorio donde las representaciones artísticas, literarias y comunitarias permanecen en constante transformación. Desde una mirada semiótica, estas prácticas pueden entenderse como formas vivas de significación atravesadas por los contextos sociales, históricos y políticos que han configurado la región. A lo largo del tiempo, muchas manifestaciones socioculturales del Caribe han retomado prácticas ancestrales. También, han apropiado prácticas comunitarias vinculadas con la memoria colonial, las ideas de nación heredadas del siglo XIX y las influencias culturales globales del siglo XX. Al mismo tiempo, las expresiones contemporáneas de la región han construido nuevas formas de diálogo con los contextos nacionales, fortaleciendo espacios de convivencia, cohesión comunitaria y participación cultural desde las realidades propias de sus territorios.

El Caribe, moldeado históricamente por el agua, revela estas dinámicas a través de sus playas, pueblos ribereños, ciénagas, caños y jagüeyes. En estos territorios han surgido múltiples maneras de habitar, compartir y construir comunidad. Esa experiencia permanece en la literatura, la danza, la música, el teatro, el cine, los tejidos ancestrales y otras expresiones culturales atravesadas por las realidades sociales, los ancestros y los entornos sociopolíticos de sus comunidades.

El recorrido propuesto en este E-Book se desarrolla desde una narrativa cercana a la crónica literaria. A través de ella se entrelazan historias, prácticas comunitarias y lenguajes artísticos que permiten comprender las relaciones entre territorio, identidad y vida colectiva. Las voces reunidas en estas páginas conforman registros orales y escritos donde la memoria comunitaria continúa circulando y transformándose desde los saberes culturales y sociales de la región.



LA BAILADORA - Angélica María Galván Garcés

Las narrativas abordadas en este texto recorren los ocho departamentos del Caribe colombiano: Córdoba, Sucre, Bolívar, Atlántico, Magdalena, Cesar, La Guajira y el Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. En cada territorio aparecen experiencias que evidencian una memoria viva, crítica y compartida por las comunidades. Las prácticas culturales y las narraciones presentes en este recorrido muestran cómo las simbologías del Caribe han dialogado constantemente con las transformaciones históricas de su tiempo.

A manera de cierre, este E-Book invita a volver la mirada hacia el Caribe colombiano desde el reconocimiento de sus identidades y de las prácticas orales, visuales y escritas que continúan adquiriendo nuevas formas de existir. El recorrido amplía discusiones relacionadas con las representaciones culturales y sus vínculos con la identidad, la criollización, la ancestralidad y las formas comunitarias de resistencia. También permite reflexionar sobre el papel que cumplen los entornos socioculturales en la construcción de espacios de convivencia y paz.

La invitación final es a observar un cuadro, un tejido ancestral, una obra de teatro o un cortometraje reconociendo las memorias, emociones e historias que atraviesan sus formas. El trabajo que se presenta a continuación busca comprender el Caribe colombiano como un territorio donde la cultura permanece profundamente ligada a la experiencia colectiva, la memoria y las maneras en que las comunidades continúan reinventándose cada día.

M.C. Montoya
Professor María Cristina Montoya, Ph.D.
SUNY College at Oneonta
Oneonta -New York State
Department of World Languages and Literatures



INTRODUCCIÓN

Este E-Book hace parte de los resultados del proyecto Textos para la paz: nuevos registros orales y escritos de entornos socioculturales del Caribe colombiano, desarrollado en el marco de la Convocatoria 948-2024, Orquídeas: Mujeres en la Ciencia 2024.

El propósito de este libro ha sido recorrer distintos territorios del Caribe colombiano para conocer comunidades que, desde la cultura, mantienen vivas sus tradiciones y fortalecen la vida en sus territorios. A lo largo del Caribe colombiano aparecen comunidades que conservan sus raíces, comparten lo aprendido de generación en generación y trabajan colectivamente por su territorio.

Las diferencias entre los centros urbanos y los llamados Caribes interiores no aparecen aquí como territorios separados, sino como expresiones diversas de una misma región profundamente conectada por la memoria, la oralidad y las experiencias comunitarias. Cada subregión conserva dinámicas culturales propias, construidas desde sus relaciones con el agua, el paisaje, las migraciones, las tradiciones y los procesos históricos que han marcado al Caribe colombiano.

Desde esta perspectiva, el texto propone comprender el Caribe como un territorio atravesado por múltiples formas de representación cultural que fortalecen los vínculos colectivos y preservan memorias ancestrales y comunitarias. Algunas de estas expresiones se manifiestan en prácticas culturales ampliamente reconocidas dentro de la región; otras permanecen en escenarios cotidianos donde las comunidades se continúan reconstruyendo desde la convivencia diaria.

Las narrativas reunidas en este E-Book muestran cómo las representaciones socioculturales del Caribe colombiano conservan memorias relacionadas con los procesos históricos, sociales y políticos del contexto local y nacional. A través de relatos, imágenes culturales y prácticas comunitarias emergen voces que preservan tradiciones, mitos, creencias y formas de resistencia construidas desde la experiencia cotidiana de las comunidades.

El recorrido se organiza por capítulos y cada uno de ellos está dedicado a un departamento. A medida que avanzan por las narrativas y los contextos compartidos por nuestros colaboradores, podrán ampliar la mirada sobre las particularidades geográficas, culturales y territoriales de cada subregión. El encuentro con artesanos, artistas, líderes comunitarios, educadores, productores y gestores culturales permitirá conocer de cerca los procesos que han desarrollado y las maneras en que sus iniciativas dialogan con las necesidades y realidades de sus comunidades.



CONTEXTUALIZACIÓN TEÓRICA

IIndagar sobre las representaciones culturales del Caribe colombiano narradas desde la escritura y la oralidad implica reconocer la diversidad que atraviesa esta región. A medida que se recorren los territorios rurales, ribereños y urbanos del Caribe aparecen formas particulares de representación cultural vinculadas con las maneras en que las comunidades han enfrentado distintos conflictos históricos y, al mismo tiempo, han construido espacios de convivencia, cohesión social y sentido comunitario. Estas expresiones permiten comprender lo que ocurre dentro de cada subregión y la manera en que sus dinámicas locales dialogan con el contexto nacional.

Las manifestaciones culturales del Caribe colombiano surgen como parte de una memoria colectiva atravesada por procesos sociales, políticos e históricos complejos. También responden a la diversidad étnica, cultural y lingüística de la región, construida a partir de herencias indígenas, afrodescendientes, raizales, europeas y de distintas migraciones que transformaron históricamente el territorio. Examinar estos espacios socioculturales implica entonces acercarse a universos simbólicos donde los significados permanecen abiertos, múltiples y en constante transformación.

En este campo, autores fundacionales como Jacques Derrida, Jonathan Culler, Julia Kristeva, Gérard Genette y Roland Barthes realizaron aportes esenciales para comprender la complejidad de los procesos de significación cultural. Derrida desarrolló la idea de la diseminación del sentido para mostrar que los significados nunca permanecen completamente fijos. Culler propuso una distinción entre lo poético y lo hermenéutico, entendiendo el lenguaje literario como una experiencia capaz de producir efectos y sentidos más allá de la oposición entre verdad y falsedad. Por su parte, Kristeva profundizó en el dialogismo y la intertextualidad, mostrando cómo cada narrativa se construye a partir de múltiples voces y discursos previos.

Estas perspectivas permiten comprender que las representaciones culturales del Caribe colombiano funcionan como espacios dinámicos donde las memorias colectivas, las tensiones históricas y las experiencias comunitarias continúan dialogando constantemente.

Autores más recientes también han contribuido al análisis de estos espacios culturales presentes en textos orales y escritos de distintos géneros narrativos. Entre ellos, Hernández Carmona (2015) estudió el concepto de “subjetivemas” en la construcción de imaginarios socioculturales, resaltando la relación entre las producciones culturales y los contextos históricos, sociales, míticos y simbólicos de las comunidades.

Otras perspectivas teóricas abordadas en este E-Book se relacionan con el concepto de “universo simbólico”, desarrollado inicialmente por Peter L. Berger y Thomas Luckmann en La construcción social de la realidad (1966). Aquí, este concepto se retoma desde la idea de un entramado de significados en permanente construcción, donde distintos sujetos reinterpretan y negocian sentidos a partir de sus prácticas sociales y de sus experiencias territoriales.

También resulta relevante el concepto de “semiosfera”, formulado por Yuri Lotman y revisado posteriormente por Macchiavello, Ó. Q. (2018). La semiosfera de Yuri Lotman. entiende la cultura como una esfera dinámica de significaciones donde los procesos culturales producen sentidos de manera continua:, en palabras de Lotman:

Toda cultura es, así, una esfera de significaciones que puede o bien estar en potencia en uno o varios sistemas, o bien estar en acto en determinados procesos. Esa esfera de significaciones (o semiosfera) es el resultado y, al mismo tiempo, la condición del despliegue de la cultura...

Estas aproximaciones teóricas permiten comprender las representaciones culturales del Caribe colombiano como una semiosfera viva y en movimiento, atravesada por memorias colectivas, transformaciones históricas y formas diversas de interpretar el territorio. Desde esta perspectiva, el recorrido desarrollado en este E-Book busca acercarse a las complejidades presentes en cada subregión y explorar las maneras que han utilizado las comunidades para construir, apropiar y compartir sus representaciones culturales. Así veremos que en la presentación visual de este trabajo final, se busca proyectar los resultados y hallazgos de esta investigación centrada en el análisis crítico y la semiótica.



Fotografía tomada en Hotel Fandango. San Pelayo , Córdoba

Fases metodológicas

Las representaciones culturales abordadas en este texto fueron estudiadas a partir de tres momentos metodológicos articulados entre sí.

El primero consistió en la recopilación y análisis de contenidos visuales, orales y escritos provenientes de distintos territorios del Caribe colombiano. Este proceso permitió identificar categorías, símbolos y elementos recurrentes dentro de las comunidades y de sus formas de representación cultural.

El segundo momento se desarrolló desde un análisis semiótico orientado a comprender cómo estas representaciones construyen sentidos dentro de sus contextos sociales, históricos y políticos. A partir de esta mirada fue posible reconocer las relaciones entre los símbolos culturales, las memorias colectivas y las experiencias territoriales presentes en cada subregión.

La tercera fase se centró en el análisis identitario de los procesos compartidos por gestores culturales, artistas y colaboradores comunitarios. Sus relatos y experiencias permitieron comprender las representaciones culturales como espacios donde convergen memorias ancestrales, prácticas cotidianas y formas de construcción colectiva del territorio.

Estas fases permitieron desarrollar una lectura semiótica y crítica de las representaciones culturales presentes en cada departamento del Caribe colombiano. A lo largo del texto, dichas aproximaciones se presentan mediante una narrativa cercana a la crónica literaria, desde donde emergen percepciones comunitarias, procesos de memoria y formas de reafirmación identitaria construidas desde la experiencia cotidiana.

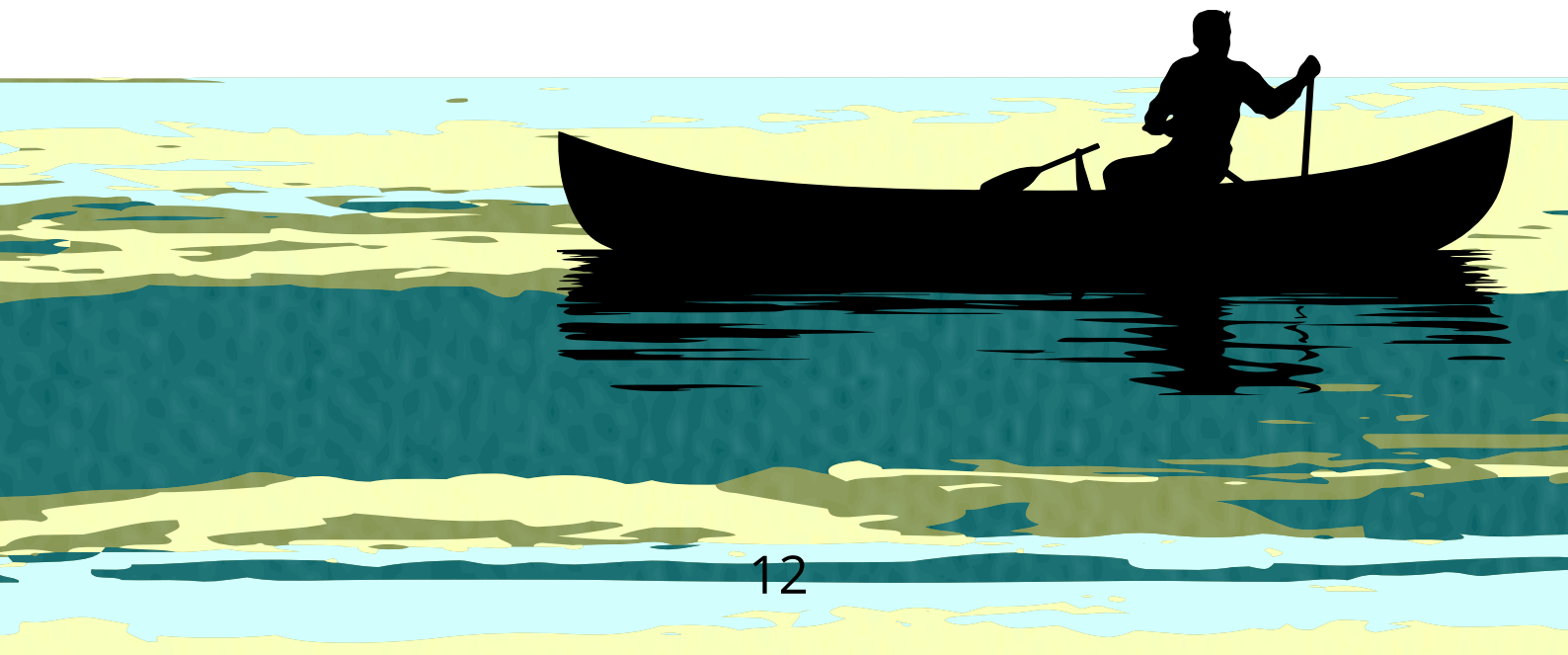
El recorrido también evidencia el carácter híbrido de las subregiones del Caribe y las maneras en que sus símbolos, prácticas culturales e intereses comunitarios continúan transformándose y dialogando con sus contextos históricos y sociales.



El Caribe que nos cuenta

El Caribe colombiano es un territorio que tienen mucho para contar. Es una región modelada por el agua; ríos, ciénagas, humedales y el mar han orientado históricamente las formas de habitar la región y han acompañado el surgimiento de múltiples expresiones culturales. En sus paisajes se entrelazan historias, prácticas comunitarias y lenguajes artísticos que revelan la relación entre territorio, identidad y vida colectiva. En esa dirección, este E-Book ha propuesto un recorrido por ocho territorios del Caribe: Córdoba, Sucre, Bolívar, Atlántico, Magdalena, Cesar, La Guajira y el Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina para escuchar cómo nos cuentan de sus realidades y complejidades expresadas desde los entornos socioculturales.

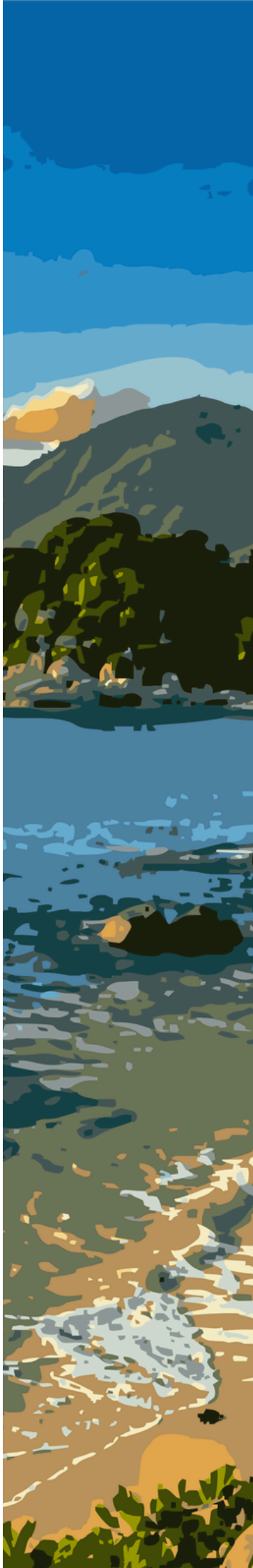
De este modo, cada capítulo reúne narrativas de personas comprometidas con la memoria de sus comunidades, sus voces y experiencias, construyen una mirada regional que reconoce las prácticas culturales formas vivas de memoria y convivencia. A partir del teatro, el cine, el drama, los festivales, los tejidos ancestrales, cantos y cuentos hemos aprendido que el Caribe nos cuenta sobre otras realidades que sostienen la vida comunitaria.





El Caribe que nos cuenta

El Caribe colombiano también nos habla de entornos que a simple vista parecieran no comunicar tanto. Sin embargo, son espacios que se se han transformado en voces que cobran sentido relacionando sus contextos locales con el resto de la Costa Caribe y también con el país. Eso que nos cuenta el Caribe colombiano, mientras nos deja recuerdos de colores y paisajes, también son otras formas de expresar nuestras propias realidades y de responder a problemáticas sociales; bien sea de manera figurada o literal, con un grito, un canto, un poema. También nos cuenta historias que llegan con el canto del caracol, con las brisas del mar, y con los sonidos de un silencio que muchas veces resuenan más que un tambor.



Capítulo I·

CÓRDOBA

EN UN ABANICO DE TROMPETAS Y TAMBORES



Capítulo I.
CÓRDOBA
EN UN ABANICO DE TROMPETAS Y TAMBORES

1.1 CONTEXTUALIZACIÓN TERRITORIAL

Entrar al departamento de Córdoba implica recorrer uno de los territorios más diversos del Caribe colombiano. Ubicado en el noroccidente del país, su paisaje se extiende desde las llanuras del bajo río Sinú hasta las estribaciones de la Serranía de Abibe, una formación montañosa que desciende desde el Nudo de Paramillo y transforma gradualmente el relieve de la región.

A medida que se avanza por el territorio aparecen extensas sabanas cubiertas por neblinas suaves en las mañanas, montañas de tonos azul grisáceos y amplias praderas que históricamente han favorecido la ganadería y la agricultura. La presencia de los ríos Sinú, San Jorge y Cauca, junto con las ciénagas, humedales y caños que atraviesan el departamento, ha convertido estas tierras en un espacio profundamente conectado con el agua y con las dinámicas de vida que surgen a su alrededor.

En gran parte del centro y norte de Córdoba predominan los terrenos planos y los sistemas de humedales, mientras que hacia el sur y el occidente el paisaje comienza a elevarse en cercanía al Parque Nacional Natural Paramillo. Esta diversidad geográfica ha dado lugar a múltiples ecosistemas donde conviven bosques húmedos tropicales, ríos, ciénagas y zonas de transición montañosa.

Comprender Córdoba también implica reconocer su importancia como punto de conexión entre distintas regiones del país. El departamento articula el Caribe colombiano con el interior andino y mantiene vínculos históricos con territorios cercanos al Pacífico. Esta condición ha influido en sus procesos sociales, económicos y culturales, convirtiéndose en un espacio de tránsito, intercambio y permanentes transformaciones históricas.

Las características naturales del territorio han marcado profundamente la identidad cordobesa. Sus paisajes, sistemas hídricos y rutas de intercambio moldearon formas particulares de habitar, trabajar y construir comunidad dentro de una región atravesada por múltiples influencias culturales y sociales.

1.2 Entornos comunitarios y memorias que persisten

Viajar por el departamento de Córdoba implica recorrer extensas sabanas verdes atravesadas por el agua. El olor a hierba húmeda anuncia la cercanía del río Sinú, el río San Jorge, la Ciénaga de Ayapel y otros sistemas de ciénagas y humedales que forman parte esencial del territorio. En Córdoba, el agua no solo transforma el paisaje: también organiza la vida cotidiana, los oficios, las memorias y las formas de encuentro entre las comunidades.

En Montería, capital del departamento, esta relación puede percibirse con claridad a través de espacios como Ronda del Sinú, un parque lineal construido frente al río que se ha convertido en uno de los principales escenarios de convivencia de la ciudad. Allí coinciden familias, vendedores informales, artistas callejeros, colectivos culturales y visitantes que recorren el lugar mientras observan el cauce del Sinú y la vegetación que lo rodea.

Más que un espacio urbano, la ronda funciona como una muestra de las dinámicas sociales que atraviesan el departamento. Personas provenientes de distintos sectores y contextos comparten cotidianamente un mismo entorno, construyendo formas de convivencia dentro de un territorio marcado históricamente por profundas fracturas sociales derivadas del conflicto armado.

El río atraviesa gran parte de estas memorias. Sus riberas conservan relatos sobre la abundancia, el trabajo cotidiano y también sobre distintas violencias que afectaron a las comunidades durante décadas. Sin embargo, la vida alrededor del agua continúa articulando espacios de encuentro donde las personas siguen reconstruyendo vínculos comunitarios desde las experiencias compartidas.

Estas memorias permanecen en los pequeños mercados ribereños, en las jornadas de pesca durante las subiendas y en las conversaciones que aparecen al final de la tarde frente a las casas. En muchos municipios del departamento, las comunidades han aprendido a convivir con el recuerdo del conflicto sin dejar que este defina completamente su presente.



Municipios como Cereté y Santa Cruz de Lorica muestran con claridad estas dinámicas de convivencia. Lorica, reconocida por su herencia arquitectónica y por la influencia de distintas migraciones, especialmente libanesas, conserva una intensa vida comercial y comunitaria donde confluyen personas provenientes de distintos corregimientos y territorios cercanos. Estas relaciones cotidianas revelan formas de intercambio cultural construidas desde la diferencia, la negociación y la necesidad de compartir un mismo espacio social.

Los procesos comunitarios también pueden observarse en asociaciones campesinas vinculadas a proyectos de retorno y economías solidarias que han comenzado a transformar la relación con la tierra. A través de prácticas agrícolas, trabajos colectivos y formas comunitarias de organización, distintas comunidades rurales han fortalecido procesos de cuidado territorial y recuperación del tejido social.

En algunas zonas ganaderas del departamento también empiezan a surgir maneras más incluyentes de habitar y producir en el campo. Aunque muchos de estos procesos continúan siendo minoritarios, abren posibilidades para que sectores históricamente excluidos participen de forma más activa en dinámicas económicas y comunitarias antes dominadas por estructuras tradicionales y jerárquicas.

Recorrer Córdoba hoy implica encontrarse con un territorio que aún conserva las huellas del conflicto armado, pero que también continúa reorganizando su vida comunitaria desde sus paisajes rurales, sus prácticas culturales y sus vínculos con el agua. Entre ríos, ciénagas y sabanas, las comunidades siguen construyendo formas de convivencia que permiten imaginar horizontes más sostenibles y colectivos para la región.



1.3 El color que sostiene los ancestros

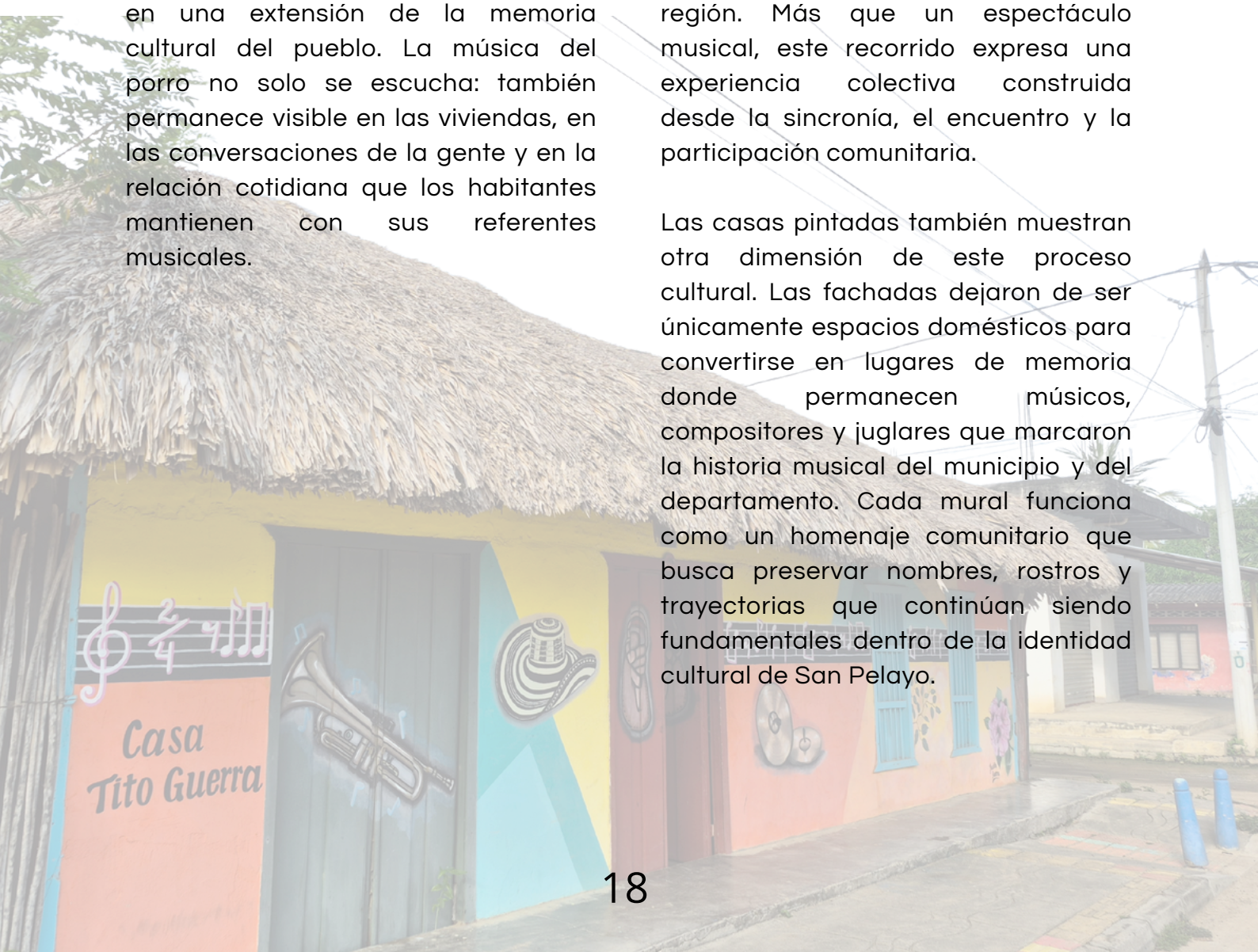
El recorrido por el departamento de Córdoba comenzó en San Pelayo, reconocido como la capital del porro. Allí, la identidad musical del municipio aparece en múltiples espacios de la vida cotidiana, aunque una de las formas más significativas de preservarla se encuentra en las casas vernáculas pintadas por artistas y habitantes de la comunidad.

Caminar por sus calles produce la sensación de entrar en un territorio donde el tiempo avanza con otro ritmo. Las fachadas coloridas, las imágenes de músicos tradicionales y los instrumentos pintados sobre las paredes convierten el paisaje urbano en una extensión de la memoria cultural del pueblo. La música del porro no solo se escucha: también permanece visible en las viviendas, en las conversaciones de la gente y en la relación cotidiana que los habitantes mantienen con sus referentes musicales.

Estas pinturas revelan la importancia que tiene para San Pelayo el Festival Nacional del Porro, una celebración que funciona como espacio de encuentro comunitario y reafirmación cultural. Durante el festival, las bandas musicales revitalizan vínculos sociales a través de los desfiles, los bailes y las interpretaciones colectivas que reúnen a músicos, familias y visitantes alrededor de una tradición compartida.

Uno de los momentos más representativos ocurre durante La Alborada, cuando distintas bandas recorren el municipio interpretando al unísono los porros que identifican a la región. Más que un espectáculo musical, este recorrido expresa una experiencia colectiva construida desde la sincronía, el encuentro y la participación comunitaria.

Las casas pintadas también muestran otra dimensión de este proceso cultural. Las fachadas dejaron de ser únicamente espacios domésticos para convertirse en lugares de memoria donde permanecen músicos, compositores y juglares que marcaron la historia musical del municipio y del departamento. Cada mural funciona como un homenaje comunitario que busca preservar nombres, rostros y trayectorias que continúan siendo fundamentales dentro de la identidad cultural de San Pelayo.



En cada vivienda aparecen trompetistas, clarinetistas, tamboreros y compositores que siguen habitando simbólicamente las calles del pueblo. Las imágenes conectan generaciones y permiten que las nuevas comunidades reconozcan a quienes construyeron gran parte del legado musical de la región.

Detrás de este proceso se encuentra el proyecto Pintando Memoria, liderado por el joven artista y gestor cultural Jose Eusebio junto con otros miembros de la comunidad. La iniciativa surgió desde el propio municipio y se construyó mediante el trabajo colectivo con habitantes, músicos y familias que participaron en la recuperación de estas memorias culturales.

Aunque las intervenciones parecen sencillas a primera vista, cada mural implica un proceso de investigación, conversación y reconocimiento comunitario.

La elección de los músicos homenajeados nace de las historias compartidas por los mayores, de los recuerdos familiares y de la importancia que cada personaje conserva dentro de la memoria local.

Las viviendas intervenidas funcionan hoy como un archivo vivo que permanece abierto para quienes recorren el municipio. Más que conservar una imagen del pasado, estas pinturas fortalecen el sentido de pertenencia y proponen otras maneras de narrar la historia de San Pelayo desde la música, la memoria y la experiencia comunitaria.



Desde esta perspectiva, Pintando Memoria se ha convertido en una práctica cultural que fortalece espacios de convivencia y construcción colectiva. El proyecto no surgió desde políticas institucionales, sino desde la decisión de intervenir el territorio a través del arte y de activar conversaciones alrededor de la identidad cultural del municipio.

Otro aspecto fundamental ha sido el diálogo intergeneracional que sostiene el proceso. Los jóvenes participan en la elaboración de los murales, mientras las personas mayores comparten relatos, referencias y memorias sobre los músicos representados. Así, la música aparece como un lenguaje común que conecta generaciones y mantiene vivos los vínculos comunitarios alrededor del porro pelayero.

Mientras Jose Eusebio nos hablaba sobre las viviendas intervenidas y sobre los músicos que forman parte de esta iniciativa, entendíamos que el proyecto ya pertenecía al pueblo entero. Las casas, la música y las historias compartidas habían comenzado a reorganizar el espacio social desde la memoria cultural y los saberes comunitarios de San Pelayo.

1.4 Enseñar para que la memoria no se difumine

Después de recorrer las calles de San Pelayo y descubrir cómo la música del porro permanecía visible en las fachadas pintadas del municipio, entramos a la casa de una docente y gestora cultural que preserva esa misma memoria desde otro lugar: la formación y la transmisión cultural. Mientras el proyecto Pintando Memoria interviene el espacio público a cielo abierto, la labor de la profesora Enedina Garcés Ramírez fortalece la continuidad de esta tradición desde la enseñanza, la organización comunitaria y el acompañamiento a nuevas generaciones.

La profesora Enedina ha dedicado gran parte de su vida a la docencia en San Pelayo. Sin embargo, su trabajo desborda ampliamente el aula y el currículo escolar. Durante años participó activamente en la formación de las primeras bandas escolares de porro pelayero, entendiendo la música como una herramienta capaz de fortalecer vínculos comunitarios y de acercar a los jóvenes a su propia identidad cultural.

Enseñar música, en este contexto, implica mucho más que transmitir conocimientos técnicos. Significa compartir una memoria colectiva construida a través de festivales, ensayos, encuentros y experiencias familiares que han sostenido históricamente la tradición musical del municipio.

Entrar a su casa fue también entrar a un sistema cotidiano de conservación cultural. Fotografías, instrumentos, archivos, afiches, pinturas y objetos relacionados con el porro conviven allí como parte de una memoria organizada y cuidadosamente preservada. Más que funcionar como una colección privada, este espacio mantiene viva la historia musical de San Pelayo y del departamento de Córdoba.

Cada objeto activa una conversación sobre las bandas, los festivales y las personas que han construido esta tradición a lo largo del tiempo. La música de banda que cada año recibe a los visitantes durante el Festival Nacional del Porro continúa circulando entre generaciones gracias a procesos comunitarios como este.



Profesora Endina Garcés y Doctora Yudis Contreras.

La relación de la profesora Enedina con el porro también está profundamente ligada a su historia familiar. Su esposo fue uno de los pioneros del festival; su padre, su hija y otros familiares han participado durante años en distintas labores relacionadas con la preservación y divulgación de esta tradición musical. Algunos han trabajado desde la organización logística, otros desde la participación artística o desde el diseño visual de los afiches promocionales del festival.

Estas experiencias muestran que la cultura del porro se sostiene desde múltiples espacios cotidianos. La música convive con la pintura, el diseño gráfico, los archivos familiares y las prácticas pedagógicas que continúan fortaleciendo el sentido de pertenencia dentro de la comunidad.

Parte de esta continuidad también aparece en las obras de Angélica María Galván Garcés, hija de la profesora Enedina, cuyas pinturas reinterpretan distintos símbolos culturales de la región.

Entre sus trabajos sobresalen representaciones de María Varilla —figura emblemática del fandango y referente del porro cordobés—, imágenes de músicos tradicionales y obras relacionadas con el sombrero vueltiao y la herencia cultural Zenú.

Estas piezas artísticas expanden la memoria musical hacia otros lenguajes visuales y permiten comprender cómo distintas expresiones culturales dialogan entre sí dentro del territorio. La música, la pintura y el diseño terminan construyendo una narrativa compartida sobre la identidad cultural de San Pelayo.

Durante la conversación con la profesora Enedina entendimos que su trabajo se mueve simultáneamente entre la educación y la gestión cultural. Ambas dimensiones fortalecen procesos comunitarios basados en la formación, el respeto y el reconocimiento colectivo. En medio de la charla, una frase resumió gran parte de su visión sobre el papel de la música dentro de la comunidad:

"Siempre será mejor cargar en las manos un instrumento musical que un fusil".



Sus palabras expresan una preocupación concreta por las oportunidades de los jóvenes del municipio. La música organiza tiempos, encuentros y espacios de participación donde niños y adolescentes encuentran escenarios para aprender, crear y fortalecer vínculos comunitarios.

Ensayos, festivales, bandas, actividades culturales y procesos artísticos terminan funcionando como formas de acompañamiento y construcción colectiva.

Antes de despedirnos, la profesora Enedina insistía en la importancia de garantizar la continuidad de estos procesos culturales. Su preocupación principal gira alrededor de la permanencia de espacios de formación como la Casa de la Cultura y de la necesidad de seguir fortaleciendo escenarios donde niños y jóvenes puedan acercarse al porro pelayero desde edades tempranas.

Al salir de su casa quedó la sensación de haber recorrido un espacio donde la memoria sigue activa y en permanente movimiento. Allí comprendimos que preservar una tradición cultural también implica enseñar, acompañar y abrir caminos para que otras generaciones continúen habitando ese legado.



Con todas estas imágenes todavía presentes, los ensayos de bandas, los festivales, las conversaciones familiares y las casas pintadas con músicos tradicionales, entendimos que este recorrido por los llamados Caribes interiores también nos hablaba sobre otras formas de construir convivencia. La paz, en territorios como San Pelayo, toma forma cuando una comunidad encuentra maneras de reconocerse, transmitir su historia y sostener colectivamente aquello que considera valioso.

Por eso, el deseo que permanece después de este encuentro es sencillo: que las bandas continúen creciendo, que los niños sigan llegando a las escuelas de música y que los músicos retratados en las fachadas permanezcan acompañando a nuevas generaciones. Cada joven que aprende a tocar un instrumento comienza también a reconocerse como parte de una memoria compartida.

Así terminó este primer tramo del recorrido por el departamento de Córdoba. Sin advertirlo del todo, algo había cambiado en nuestra manera de mirar el territorio. Tal vez fueron los sonidos del porro, el color de las casas o la fuerza de las historias escuchadas durante el camino. Lo cierto es que en Córdoba comprendimos que existen lugares donde la convivencia se construye lentamente, a través de pequeños gestos colectivos que preservan la memoria y recuerdan constantemente quiénes son y de dónde vienen sus comunidades.

1.5 De Carrillo a Tuchín- Una parada de rigor



El viaje hacia Tuchín comenzó mucho antes de llegar al municipio. En el camino hicimos una parada en Carrillo, un corregimiento que parece mantenerse suspendido entre la memoria y el paisaje rural cordobés. Allí vive el profesor William Fortich, historiador e investigador dedicado durante décadas a reconstruir parte de la historia cultural de Córdoba y, especialmente, del porro pelayero.

Su casa conserva el ritmo pausado de las viviendas antiguas de la región: techos altos, amplios corredores, un patio atravesado por la brisa y espacios donde el calor parece disiparse lentamente. Bajo un kiosco, mientras compartíamos un jugo de mango y conversábamos sobre música e historia regional, entendimos que gran parte de su trabajo ha consistido en preservar relatos, documentos y memorias que muchas veces permanecen dispersos en la oralidad de las comunidades.

Hablar con el profesor Fortich era recorrer distintas capas de la historia cordobesa. Sus relatos conectaban caminos, instrumentos, fiestas populares y procesos sociales que terminaron dando forma al porro pelayero como una de las expresiones culturales más representativas del departamento. La conversación hacía visible cómo la música ha estado ligada a dinámicas de intercambio, migración y construcción comunitaria dentro del Caribe colombiano.

Uno de los temas que más nos interesaba comprender era la relación entre la historia social de San Pelayo y el desarrollo de sus tradiciones musicales. Muchas de estas reflexiones aparecen en su libro Con bombos y platillos, publicado inicialmente en 1994 y ampliado posteriormente en una edición de 2013. Allí, William Fortich reconstruye parte de la memoria musical del municipio y resalta la importancia de las bandas, las plazas y los músicos tradicionales dentro de la vida cotidiana de la región.

Durante la conversación insistía en que el porro pelayero no puede entenderse únicamente como un género musical. En torno suyo convergen procesos de mestizaje cultural, experiencias festivas, memorias populares y formas de sociabilidad que terminaron consolidando una identidad regional profundamente ligada a la música.

También nos habló de su interés por rastrear la llegada de los instrumentos de banda a esta región y de la manera en que muchas familias, músicos y

gestores culturales ayudaron a preservar estas tradiciones desde sus propios espacios comunitarios. Su preocupación siempre ha sido contar la historia desde el territorio y desde las voces de quienes han vivido directamente estos procesos culturales.

Ese interés también atraviesa su obra Historia documental de Córdoba, donde reúne archivos, referencias históricas y relatos relacionados con la formación del territorio cordobés, las herencias Zenúes, la historia del río Sinú y distintos procesos sociales que marcaron al departamento.

Aunque el libro aborda una mirada más amplia sobre Córdoba, San Pelayo aparece allí como un punto clave para comprender cómo las dinámicas ribereñas, populares y coloniales participaron en la construcción cultural de la región.

A medida que avanzaba la conversación entendíamos que uno de los aportes más importantes del profesor Fortich ha sido documentar prácticas culturales que durante mucho tiempo permanecieron principalmente en la oralidad. Las bandas, el fandango, las corralejas, las bozás y las historias transmitidas por músicos mayores comenzaron a ocupar un lugar dentro de la investigación histórica y cultural del departamento gracias a procesos de recopilación, contraste documental y trabajo con testimonios comunitarios.

Su mirada permitió reconocer que detrás de las celebraciones populares también existen formas complejas de memoria social. Las prácticas musicales del Caribe cordobés conservan experiencias relacionadas con el territorio, las desigualdades sociales, las relaciones comunitarias y las maneras en que distintas generaciones han construido sentidos de pertenencia alrededor de la música.

Más que fijar una versión definitiva de la historia del porro, el trabajo de William Fortich abrió discusiones fundamentales sobre patrimonio cultural, memoria popular e identidad regional. Sus investigaciones conectan historia, sociología, antropología y experiencias cotidianas del territorio, permitiendo comprender cómo las expresiones culturales del Caribe colombiano funcionan también como archivos vivos de sus comunidades.

Al despedirnos, quedó la sensación de haber conversado con alguien que entiende la historia como una práctica de cuidado. Cada documento conservado, cada testimonio recuperado y cada relato compartido forman parte de un esfuerzo mayor por evitar que ciertas memorias desaparezcan con el paso del tiempo.

En medio de archivos, conversaciones y recuerdos musicales, comprendimos que el porro pelayero también ha sobrevivido gracias a personas que decidieron dedicar su vida a escucharlo, estudiarlo y contarlo.



1.6 El Porro también es piano y saxofón

En continuidad con las reflexiones planteadas por el profesor William Fortich, decidimos acercarnos a otros académicos interesados en las transformaciones contemporáneas del porro cordobés. Así llegamos a los profesores Álvaro Bustos Anichiarico y Julio Castillo Gómez, docentes de la Universidad de Córdoba que han explorado nuevas formas de interpretar esta tradición musical desde el piano y el saxofón.

Cuando les preguntamos cómo contribuyen a construir una cultura de paz desde su labor pedagógica y artística, ambos respondieron desde experiencias complementarias. Por un lado, destacaron la importancia de ofrecer, desde una universidad pública de provincia, oportunidades formativas que permitan a muchos jóvenes cordobeses reencontrarse con sus raíces culturales y reconocer el valor de sus propios repertorios musicales. Por otro, señalaron el impacto que tienen estos procesos cuando los egresados regresan a sus municipios y corregimientos para replicar allí proyectos musicales y pedagógicos que generan nuevas posibilidades de vida.

En sus palabras, la música funciona como una herramienta capaz de transformar relaciones sociales y abrir horizontes distintos para las comunidades. Más que centrarse únicamente en el conflicto, su interés se orienta hacia la creación de escenarios donde el arte fortalezca



vínculos colectivos, despierte sensibilidades y permita construir formas de convivencia desde la experiencia cultural compartida.

La trayectoria del profesor Álvaro Bustos refleja claramente esta apuesta. Ganador del segundo lugar en el Global Independent Film Award, festival internacional realizado en California, y magíster en Music for Film and Television del London College of Music and Media, Bustos ha desarrollado una propuesta que traslada el porro pelayero hacia formatos de piano y concierto. Su interés parte también de una preocupación concreta: la escasa circulación de esta música en muchos espacios radiales y académicos.

Durante años, explica, la formación conservatorista priorizó los repertorios clásicos europeos mientras las músicas regionales permanecían al margen de esos escenarios. Junto a otros colegas, comenzó entonces a replantear esa lógica incorporando el porro dentro de espacios de formación académica rigurosa. Así, una tradición musical nacida en plazas, fandangos y

celebraciones populares ingresó al aula universitaria y al formato de concierto sin perder su identidad rítmica ni su raíz comunitaria.

El profesor Julio Castillo, por su parte, resaltaba la capacidad emocional que tiene el porro independientemente del formato instrumental en que sea interpretado. Mientras conversábamos, recordaba cómo cambia la reacción del público durante los conciertos: frente a otras piezas musicales, los asistentes suelen permanecer en silencio, atentos únicamente a la ejecución técnica; pero cuando aparece el porro, el ambiente se transforma. El cuerpo comienza a responder al ritmo, las personas se mueven, sonríen y terminan participando activamente de la experiencia musical.

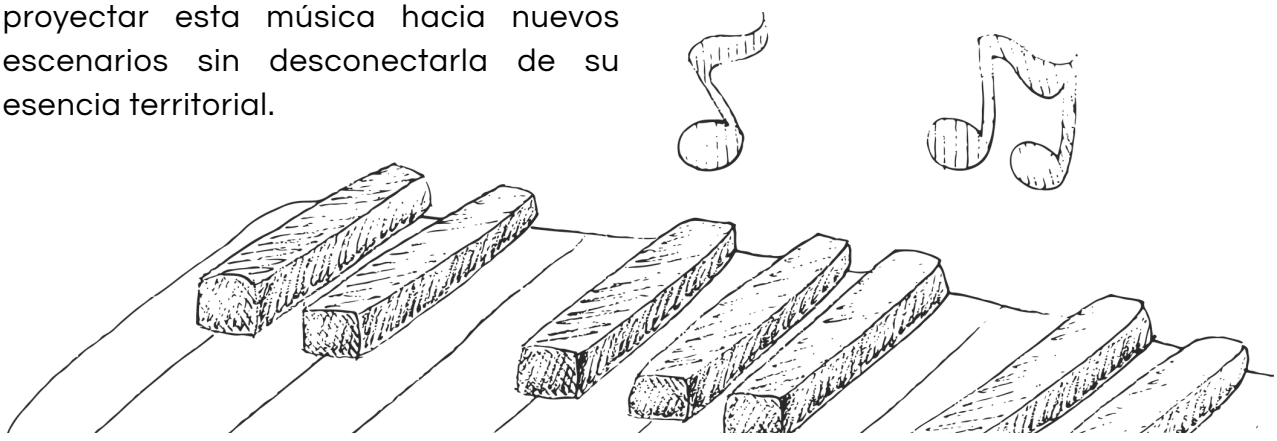
Esa observación le permitió comprender que el porro conserva intacta su fuerza colectiva incluso cuando es trasladado a formatos asociados tradicionalmente con la música académica. La alegría, la cadencia y el impulso festivo continúan presentes porque forman parte esencial de su estructura cultural y emocional.

Las reflexiones de ambos docentes muestran cómo la armonía moderna aplicada a porros y fandangos permite proyectar esta música hacia nuevos escenarios sin desconectarla de su esencia territorial.

Interpretar porros desde el piano o el saxofón amplía las posibilidades de circulación y facilita que músicos de otras partes del mundo conozcan esta tradición, la estudien y dialoguen con ella desde distintos lenguajes sonoros.

En ese proceso también se transforma la idea de inclusión cultural. Durante mucho tiempo, los músicos colombianos debieron acercarse primero a repertorios clásicos extranjeros como requisito de legitimación académica. En cambio, las propuestas impulsadas desde la Universidad de Córdoba sitúan ahora al porro como punto de partida y lo proyectan hacia escenarios internacionales, invitando a otros músicos a acercarse a las sonoridades del Caribe colombiano y a interesarse por su historia, sus contextos y sus memorias culturales.

Así, el porro deja de pertenecer únicamente al ámbito regional para convertirse en un lenguaje musical capaz de dialogar con públicos diversos sin perder el vínculo con las comunidades que le dieron origen.



1.7 Reinel y la herencia Zenú del sombrero vueltiao

En la narrativa anterior habíamos desviado, momentáneamente, el recorrido que iba de Carrillo a Tuchín para detenernos en Montería y dialogar con los profesores de música sobre el porro pelayero. Sin embargo, ahora volvemos al tramo que veníamos recorriendo. La travesía comenzó de manera inesperada, un motocarro nos sacó del pueblo y nos dejó en plena carretera. De repente, estábamos en uno de esos lugares donde los buses aparecen como por sorpresa, pasan como ráfagas de viento. Por eso, hay que aprender rápidamente cuándo subir, cuándo bajar y cómo mantenerse atento al movimiento del camino. Nos montamos entonces en uno de esos buses que avanzan sin hacer demasiadas preguntas y nos llevó hasta Lorica.

Desde allí continuó otro trayecto, subimos a un jeep enorme que parecía desbordar el paisaje. Tal vez el vehículo no era tan grande; quizás éramos nosotras quienes nos sentíamos pequeñas frente a un territorio desconocido. Poco a poco el viaje empezó a acomodarse y fue allí donde compartimos el recorrido con una mujer indígena que vivía en Tuchín y que comenzó a contarnos historias sobre el pueblo, los tejidos y la vida cotidiana de la comunidad. Sin darnos cuenta, ya hacíamos parte de ese grupo de viajeros que avanzaba con absoluta naturalidad por la carretera.

Tuchín apareció sin anunciarse, apenas llegamos comprendimos que habíamos entrado al territorio del sombrero vueltiao. Resultaba curioso pensar que



El sombrero vueltiao es una insignia de Colombia. El universal, 2022.

muchas personas reconocen esta pieza como símbolo nacional y representación del Caribe colombiano, aunque pocas saben que su origen permanece profundamente ligado a este territorio Zenú donde la caña flecha se transforma en memoria, trabajo y herencia familiar.

Llegamos sin contactos previos, sin citas organizadas y sin referencias claras. Aun así, el pueblo mismo fue abriendo el camino, las personas que habían viajado con nosotras en el jeep terminaron guiándonos hasta la casa de Reinel Mendoza, como si supieran desde el inicio que terminaríamos allí.



Reinel pertenece a esa clase de personas que no necesitan presentarse demasiado. Su manera de hablar, de caminar y de organizar el trabajo familiar revela inmediatamente una relación profunda con el oficio artesanal. En su casa comprendimos que el sombrero vueltiao no se fabrica simplemente, se cultiva.

Todo comienza desde la tierra, la caña flecha se siembra, se cuida y se corta cuidadosamente. Después vienen las manos que separan las fibras, las dejan secar bajo el sol y preparan el material para el tejido. El tiempo parece avanzar distinto dentro de ese proceso. Cada movimiento exige paciencia, precisión y una calma heredada de generaciones anteriores.

Luego aparecen las trenzas, las pintas y los diseños que identifican la calidad y la complejidad del sombrero: un Quinciano, un Diecinueve, un Veintiuno o un Veintisiete. Cada número corresponde a la cantidad de pares utilizados en el tejido y determina la finura y flexibilidad de la pieza. Comprendimos entonces que detrás de cada sombrero existe un lenguaje técnico y simbólico transmitido de generación en generación.

En la casa de Reinel el trabajo permanece completamente integrado a la vida familiar. Hermanas, hijos, sobrinos, primos y vecinos participan en distintas etapas del proceso.



Algunos preparan la caña flecha, otros organizan las fibras, otros venden los sombreros o ayudan con los tejidos. Más que una cadena de producción, lo que existe allí es una dinámica colectiva donde el oficio artesanal sostiene vínculos familiares y comunitarios.

Ese entramado cotidiano convirtió el taller de Reinel en una clave fundamental para comprender de dónde nacen realmente los sombreros vueltiaos que hoy circulan como símbolos del Caribe colombiano. Su trabajo ha llegado a escenarios internacionales; ha participado en iniciativas impulsadas por Artesanías de Colombia, ha viajado a Suiza y Estados Unidos y ha colaborado en proyectos relacionados incluso con producciones cinematográficas como Encanto. Sin embargo, nada de eso parecía definirlo tanto como la armonía que observamos dentro de su propia casa.

Cuando le preguntamos cómo su trabajo artesanal contribuía a generar mejores condiciones de vida y entornos de paz en el territorio, respondió con una sencillez que resumía toda su visión comunitaria:

Para mí la paz es que mi familia esté bien, que podamos compartir y trabajar juntos, y así llevar esa paz a los otros.

Sus palabras adquirían una dimensión más amplia al comprender la concepción de familia dentro del pueblo Zenú. Allí lafamilia no se reduce únicamente al núcleo doméstico.

En realidad, se expande hacia una red extensa de relaciones comunitarias donde el cuidado, el trabajo y la solidaridad funcionan colectivamente.

La paz aparecía entonces como una práctica cotidiana sostenida desde el hogar, el oficio compartido y la cooperación constante entre generaciones. La observábamos en pequeños gestos: en la manera en que distribuían las tareas sin necesidad de explicaciones, en cómo se acompañaban durante el trabajo o en la forma respetuosa con que resolvían las necesidades del taller y de la familia.

Mientras se siembra la caña flecha, se tiñe el material y se tejen los sombreros, también se conversa, se negocia, se espera y se organizan estrategias para llevar los productos a otros mercados. Todo ocurre simultáneamente. El tejido artesanal termina siendo también un tejido afectivo y comunitario.

Esa experiencia nos permitió comprender que el conocimiento ancestral Zenú permanece profundamente ligado a la idea de continuidad colectiva. El sombrero vueltiao trasciende la condición de objeto artesanal porque concentra memoria, cosmovisión y formas de organización comunitaria que han sobrevivido durante generaciones.

Tuchín nos reveló otra manera de pensar la resistencia cultural, lejos de los discursos grandilocuentes o de las narrativas oficiales, encontramos una

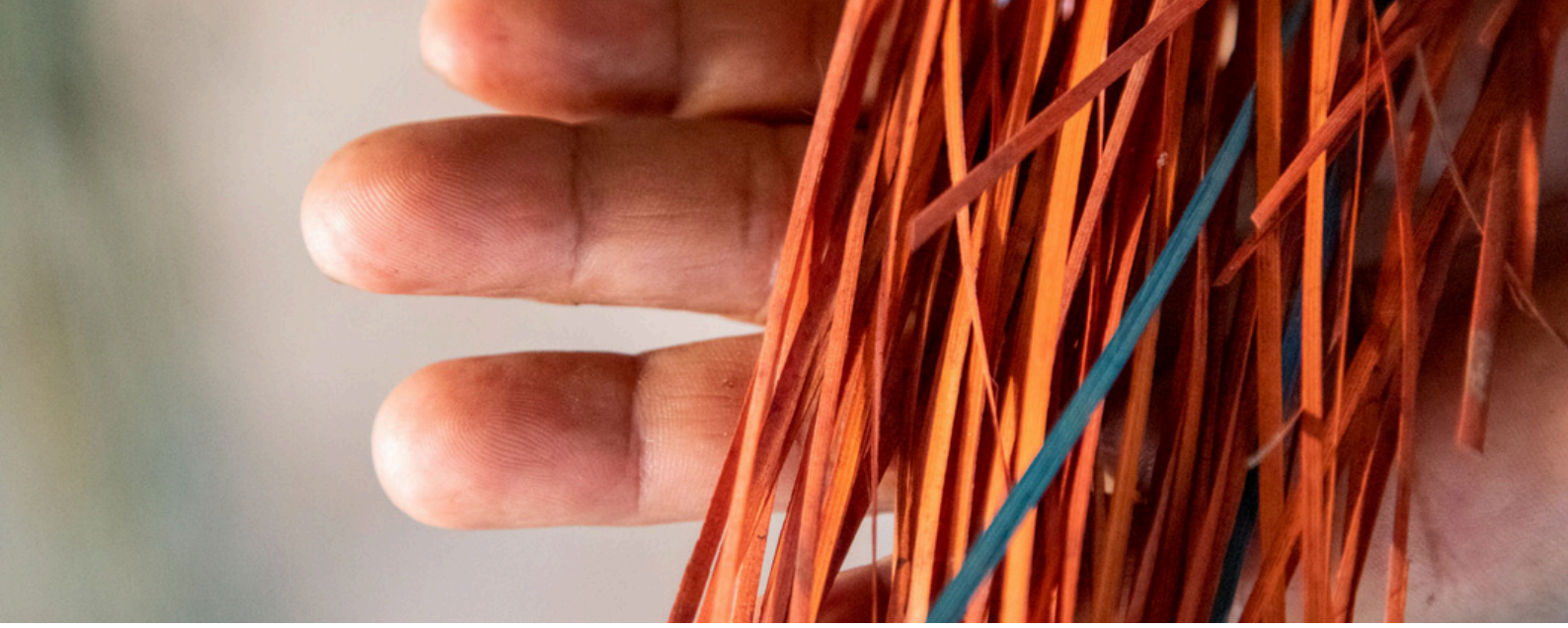
comunidad que sostiene su permanencia desde prácticas cotidianas basadas en el trabajo compartido y el cuidado mutuo. Allí entendimos que muchas veces la fortaleza comunitaria no se anuncia; se cultiva lentamente, igual que la caña flecha.

1.8 Tejer para prevalecer el saber Zenú

Al salir de la casa de Reinel intentamos concretar una cita con la antropóloga Blanca Muñoz. Ese día no logramos coincidir presencialmente, pero encontramos otra manera de acercar Cartagena y Tuchín: una conversación por Google Meet. Blanca es una lideresa de herencia Zenú que acompaña distintos procesos culturales y sociales en el municipio desde su formación profesional y su trabajo comunitario.

Ha sido secretaria de Educación de Tuchín y participa activamente en la organización de la Feria del Sombrero Vueltiao. Durante la conversación nos habló de uno de los proyectos que más le preocupa y entusiasma: un semillero de niños y jóvenes que aprende a tejer el sombrero vueltiao desde las técnicas tradicionales. Más allá de enseñar un oficio, el objetivo es fortalecer el vínculo de las nuevas generaciones con la memoria cultural de su comunidad, sus saberes ancestrales y su cosmogonía

Sin embargo, Blanca también nos compartió una inquietud creciente. El auge comercial del sombrero vueltiao y



UNESCO / Omar Arregui Gallegos

su expansión hacia nuevos mercados ha comenzado a transformar algunos de sus diseños tradicionales. Las nuevas demandas piden sombreros completamente blancos, teñidos de colores vivos o personalizados con banderas, nombres y otros elementos decorativos. Del mismo modo, el tejido ha empezado a trasladarse a billeteras, bolsos, vestidos y distintos accesorios.

Para ella, el problema no radica en la innovación ni en las oportunidades económicas que estas transformaciones representan para las familias artesanas. Su preocupación surge cuando los cambios desplazan el conocimiento ancestral que sostiene el sentido simbólico del tejido. Muchos de los adultos mayores todavía reconocen las pintas tradicionales, comprenden su significado y saben leer en ellas formas de relación con la naturaleza, la familia y el territorio. Pero si las nuevas generaciones aprenden únicamente a responder a las demandas del mercado, esos códigos culturales podrían comenzar a desaparecer lentamente.

Tal como lo explica Artesanías de Colombia —referencia sugerida también por Reinel Mendoza—, varias de estas pintas poseen entre doscientos y trescientos años de historia. Sus diseños conservan referencias simbólicas asociadas al entorno natural y a la memoria del pueblo Zenú. Entre ellas aparecen la cocá o gallina guinea, la flor de la cocorilla, el pechito del grillo, la mariposa, el granito de arroz, el ojo de pescado, la flor de limón, las flechas, la mano de gato, las patas de armadillo, el pilón, el peine grande y el pequeño, el gusano, la araña, los dientes de ñeque y la flor de totumo, entre muchas otras.

Escuchar a Blanca nos permitió comprender que el debate no enfrenta tradición y modernidad como si fueran caminos opuestos. Lo que ella propone es un equilibrio capaz de sostener ambas dimensiones. El semillero aparece entonces como un espacio intermedio donde los jóvenes pueden aprender el tejido tradicional, reconocer el valor simbólico de las pintas y, al mismo tiempo, adaptarse a nuevas posibilidades económicas sin desprenderse de su herencia cultural.

Desde esa perspectiva, el sombrero vueltiao trasciende su función como

objeto utilitario o accesorio decorativo. Cada tejido contiene una memoria colectiva construida durante generaciones. El cultivo de la caña flecha, el secado de las fibras, el teñido y la elaboración de las pintas forman parte de un conocimiento ancestral que ha permitido al pueblo Zenú preservar una parte fundamental de su identidad.

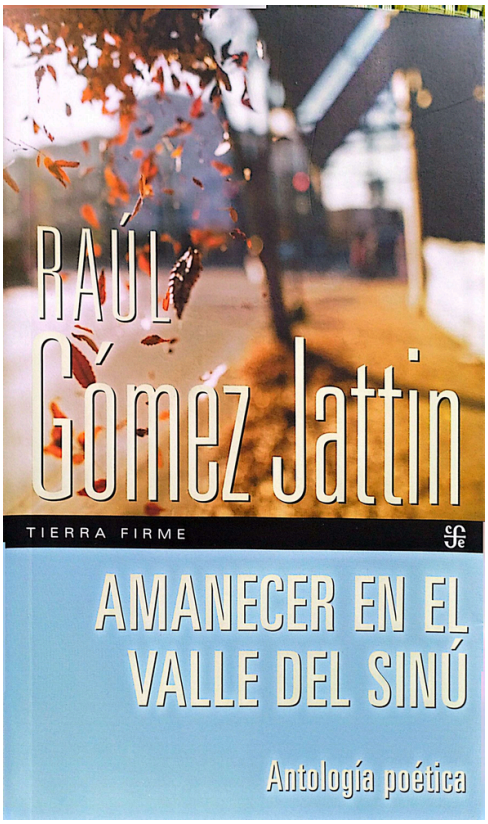
Las pintas negras sobre el fondo claro funcionaban antiguamente como signos de reconocimiento familiar y comunitario. Cada grupo desarrollaba patrones propios que operaban como un lenguaje simbólico capaz de transmitir pertenencia, memoria y continuidad. Por ello, el sombrero vueltiao, declarado Símbolo Cultural de la Nación en 2004, representa mucho más que una pieza artesanal: constituye un archivo vivo de resistencia cultural.

Esta permanencia adquiere aún más valor si se tiene en cuenta que el pueblo Zenú ha enfrentado la pérdida progresiva de su lengua y la violencia ejercida históricamente contra muchos

de sus líderes comunitarios. En medio de esas transformaciones, el tejido ha permanecido como una forma de continuidad simbólica y de afirmación identitaria.

Nos despedimos de Tuchín con una comprensión distinta sobre la tradición y los entornos de paz. Mientras el pueblo desaparecía lentamente por la ventana del vehículo, entendíamos que el tejido artesanal Zenú sigue funcionando como una forma de resistencia cultural y de memoria colectiva. Entre los ríos Sinú y San Jorge permanece viva una civilización hidráulica que todavía encuentra en la caña flecha y en el tejido una manera de narrarse, reconocerse y permanecer en el tiempo.

1.9 En un café con Claudia Puello -Centro Cultural Raúl Gómez Jattin de Cereté



Libro de Poemas, Raul Gómez Jattin

Nuestro recorrido nos llevó esta vez a la tierra del poeta cartagenero Raúl Gómez Jattin, quien vivió gran parte de su vida en Cereté. Llegamos a este centro cultural en medio de un fuerte aguacero, recorriendo caminos desconocidos en una motocoche mientras el agua se filtraba lentamente sobre los asientos. La escena parecía salida de una película, aunque en realidad hacía parte de la cotidianidad con la que conviven muchos pueblos del Caribe colombiano durante el invierno.

Para entrar en este lugar, vale la pena recordar unos versos de Gómez Jattin:

Si las nubes no anticipan en sus formas la historia de los hombres
Si los colores del río no figuran en los designios del Dios de las aguas
Si no remiendas con tus manos de astromelias las comisuras de mi alma
Si mis amigos no son una legión de ángeles clandestinos
Qué será de mí.

Así llegamos a este espacio cultural que lleva el nombre del poeta y que, de alguna manera, parece dialogar con ese "Dios de las aguas" y esas "astromelias" que aparecen en sus versos. Allí encontramos la Casa Galería C. Puello, dirigida por la pintora y gestora cultural Claudia Patricia Puello Espitia, artista oriunda de San Pelayo que ha construido una propuesta visual donde confluyen la identidad folclórica del Caribe, el reciclaje y la resignificación de objetos cotidianos.

Desde el primer momento comprendimos que Claudia narra el Caribe desde la pintura. Sus relatos son visuales y nacen de una memoria íntima atravesada por la música, el fandango, los patios de tierra roja y las escenas cotidianas de los pueblos cordobeses. A través de puertas antiguas, máquinas de coser, abanicos, botellas, vasijas de peltre, pocillos y trozos de madera, transforma materiales abandonados en superficies llenas de color y memoria. Cada objeto recuperado adquiere otra vida y otra historia.









Estudio Claudia Puello, Centro Cultural Raúl Gómez Jattin de Cereté



Estudio Claudia Puello, Centro Cultural Raúl Gómez Jattin de Cereté

Su obra funciona como una crónica visual de los Caribes interiores. Los personajes que pinta, mujeres fandangueras, músicos de porro, escenas domésticas y paisajes del Valle del Sinú, permiten reconocer formas de habitar profundamente ligadas a la vida cotidiana del Caribe colombiano. Más que producir piezas decorativas, Claudia construye imágenes que conservan la sensibilidad de barrio, la música popular y la memoria afectiva de los territorios.

Sin embargo, el sentido de su trabajo trasciende la dimensión estética. Cuando le preguntamos cómo su arte contribuía a generar entornos de paz, abrió un cuaderno de apuntes y nos mostró una frase escrita en letras grandes:

"El arte salva".

A partir de ahí comprendimos que su propuesta también consiste en transformar espacios sociales mediante el color, el encuentro y la creación artística.

Nos contó que ha participado en procesos de recuperación de espacios deteriorados y en proyectos culturales orientados a resignificar lugares habitados por personas en condición de vulnerabilidad. Desde su perspectiva, reciclar no significa únicamente reutilizar objetos; implica también recuperar espacios, reconstruir vínculos y devolverles dignidad a ciertos entornos comunitarios.

Su Casa Galería funciona igualmente como un lugar de encuentro cultural. Allí las personas llegan para conversar, asistir a tertulias, compartir un café o detenerse un momento frente a las obras. Ese ambiente pausado y acogedor convierte el espacio en un punto de circulación artística y reflexión cotidiana dentro de Cereté.

En medio de la conversación entendimos que Claudia propone otra manera de mirar lo que normalmente

Los objetos que muchos consideran inútiles aparecen en su obra convertidos en memoria visual, color y posibilidad creativa. Esa transformación termina funcionando también como una metáfora social: reconocer aquello que parecía olvidado y darle nuevamente un lugar dentro de la vida colectiva.

La relación que establece entre arte, reciclaje y territorio también dialoga con las músicas y festividades tradicionales de Córdoba. El porro, el fandango y los paisajes del Sinú atraviesan constantemente sus creaciones y fortalecen una estética profundamente conectada con la identidad regional. Sus obras muestran que los espacios cotidianos pueden convertirse en escenarios de memoria y convivencia cuando el arte logra integrarse naturalmente con la comunidad.

Antes de salir de Cereté, mientras la lluvia comenzaba a disminuir y las calles recuperaban lentamente sus colores, comprendimos que el trabajo de Claudia Puello propone una forma distinta de construir comunidad. Sus objetos reciclados, llenos ahora de pintura y nuevas texturas, termina recordándonos que los territorios también pueden reinventarse desde el cuidado, la creatividad y la capacidad de encontrar belleza allí donde otros solo ven abandono.

1.10 De visita por Ayapel

Nuestro recorrido por Córdoba terminó en Ayapel, donde navegamos en canoa por su inmensa ciénaga, considerada la segunda más grande de Colombia. Allí nos recibió Oscar Londoño, gestor de turismo y medioambiente de la alcaldía municipal, quien nos acompañó en un trayecto marcado por el agua, la memoria y las historias que todavía circulan entre los habitantes de este territorio anfibio.

Durante el recorrido recordamos la leyenda de Juan Sábalo, presente en el cortometraje del director Manuel Martínez Arcos y desarrollada ampliamente por el escritor Leopoldo Berdella de la Espriella en su cuento Juan Sábalo. Esta narración no solo recrea un personaje mítico ligado a la ciénaga, sino que además explica, desde la cosmogonía Zenú, el origen mismo de Ayapel y de sus aguas.



Cienaga de Ayapel

También queríamos conocer el llamado “ojo de la tierra”, una formación natural compuesta por vegetación acuática y agua que, vista desde arriba, parece un enorme ojo humano. Finalmente, visitamos a los artesanos que trabajan con palma de seje y que han encontrado en el tejido una manera de fortalecer la cohesión comunitaria y reinventar sus formas de subsistencia.

La entrada a Ayapel estuvo marcada por el universo mítico de Juan Sábalo. En el cuento de Berdella de la Espriella se relata que, en los primeros tiempos, el mundo Zenú permanecía cubierto por la oscuridad y únicamente existían la tierra y las piedras. La luz aparece entonces en forma de paloma y, al dejar caer una gota de agua sobre el valle, da origen a la ciénaga de Ayapel. El relato transforma este humedal en un regalo sagrado vinculado directamente con los dioses y con el nacimiento de la vida.

Dentro de esta narración aparece Juan Sábalo, pescador mítico capaz de entender el lenguaje de los peces y las aves. El espíritu de las aguas le encomienda pescar únicamente lo necesario para vivir en paz y habitar el territorio en equilibrio con la naturaleza. Desde allí comprendimos que la relación de los habitantes de Ayapel con la ciénaga rebasa lo económico y se instala también en el plano espiritual, simbólico y comunitario.





Las leyendas locales continúan reforzando esa conexión. Algunas hablan de una luz que aparece en medio de la noche simulando ser la iglesia del pueblo y que desorienta a los pescadores, obligándolos a navegar en círculos hasta el amanecer. Otras recuerdan la historia de un hombre salvado por un caimán tras encomendarse a San Jerónimo y prometerle un caimán de oro. Todas estas narraciones mantienen viva una relación constante entre el agua, la fe, la memoria y el misterio.

La ciénaga también ha sido históricamente el eje que articula la vida cotidiana de Ayapel. Sus aguas permiten la pesca, el transporte, el intercambio de productos agrícolas y la comunicación entre comunidades rurales. Las inundaciones y las épocas de sequía determinan el ritmo de las actividades económicas y de la movilidad dentro del territorio. El agua organiza la vida social y, al mismo tiempo, modela la identidad cultural de quienes habitan este paisaje anfibio.

Más adelante visitamos el “ojo de la tierra”, una formación circular de vegetación acuática que deja en su centro un espejo de agua y crea la impresión de un gran ojo flotando sobre la ciénaga. Esta imagen remite inevitablemente a la antigua ingeniería hidráulica del pueblo Zenú. El territorio del bajo San Jorge, donde se encuentra Ayapel, formó parte del Panzenú, una de las provincias del Gran Zenú entre aproximadamente el 200 a. C. y el 1000 d. C.



Las comunidades Zenúes desarrollaron complejos sistemas de canales y camellones que les permitieron convivir con las inundaciones sin intentar eliminar el agua del paisaje. Esa relación inteligente con el entorno convirtió a la región en uno de los sistemas hidráulicos prehispánicos más importantes del continente. Comprendimos entonces que el "ojo de la tierra" también funciona como un vestigio simbólico de esa memoria territorial construida alrededor del agua.

Sin embargo, la conversación sobre Ayapel inevitablemente conduce a las transformaciones ambientales que atraviesa actualmente la ciénaga. Aunque durante siglos fue considerada una fuente de abundancia y prosperidad, hoy enfrenta amenazas relacionadas con la minería aurífera, la contaminación y las alteraciones del ecosistema. Diversos estudios ambientales y reportes institucionales han advertido sobre el deterioro progresivo del complejo cenagoso y sobre la necesidad urgente de proteger este territorio estratégico.



En medio de estas tensiones aparecieron los artesanos de palma de seje, algunos de ellos antiguos pescadores que encontraron en el tejido otra forma de sostener a sus familias. Gracias a procesos de formación impulsados por organizaciones enfocadas en el desarrollo sostenible, comenzaron a producir canastos, paneras, servilleteros, centros de mesa, figuras de animales y otros objetos artesanales que hoy circulan dentro y fuera de la región.

Lo más significativo fue descubrir que estos talleres funcionan desde las propias casas y conservan una lógica profundamente comunitaria. El aprendizaje ocurre observando, practicando y compartiendo el oficio entre familiares y vecinos. Mientras tejen, conversan, cuidan a los animales, observan a los niños jugar y continúan transmitiendo el conocimiento de generación en generación.

Las canoas que atraviesan la ciénaga llevando artesanías de palma de seje terminan representando otra forma de resistencia cotidiana. Estos artesanos han encontrado maneras de reorganizar su vida alrededor del territorio sin desprenderse de él. Sus tejidos muestran que, incluso en medio de las dificultades ambientales y económicas, las comunidades continúan creando formas colectivas de permanecer, adaptarse y sostener sus saberes.

Con este último recorrido entendimos que Córdoba no solo nos abrió la puerta a distintas expresiones culturales del Caribe colombiano. También nos permitió reconocer cómo el agua, la música, el tejido, la oralidad y la memoria siguen funcionando como elementos que articulan la vida comunitaria y ayudan a construir otras maneras de habitar el territorio. Este primer trayecto nos deja una ruta clara para continuar explorando los entornos de paz, cultura y convivencia que emergen desde las prácticas socioculturales de las distintas subregiones del Caribe colombiano.



Capítulo II·

SUCRE

TEJIENDO COMUNIDADES

2.1 Contextualización geográfica y cultural

Entrar al departamento de Sucre, después de recorrer varios municipios de Córdoba, implicó ampliar nuestra comprensión sobre la relación entre territorio, historia y agua en el Caribe colombiano. Antes de iniciar el recorrido imaginábamos un paisaje dominado por sabanas verdes y extensas, atravesadas por jagüeyes y pozos destinados al ganado. Sin embargo, al avanzar por distintos municipios comprendimos que el agua organiza silenciosamente buena parte de la vida geográfica, económica y cultural de este departamento.

Nuestro interés consistía en reconocer cómo las representaciones culturales de Sucre dialogaban con el proyecto que habíamos emprendido y de qué manera su oralidad, sus memorias y sus prácticas comunitarias se vinculan con entornos de paz y buenas prácticas ciudadanas.

Con estas preguntas llegamos a Sincelejo. Mientras esperábamos el servicio de una aplicación de transporte advertimos que la ciudad se movía bajo otro ritmo, menos acelerado y mucho más dispuesto al encuentro directo. La gente se detenía a orientar, conversar y explicar. Esa disposición cotidiana hacia el otro terminó convirtiéndose en una primera lectura del territorio.

Más tarde visitamos la Plaza de Majagual y observamos cómo el suelo reproduce los tejidos tradicionales zenúes presentes en el sombrero vueltiao. Los patrones geométricos y entrelazados evocan el arte del trenzado en caña flecha y las técnicas ancestrales del tejido en crineja. Esta referencia visual establecía una continuidad inmediata con las sabanas de Córdoba y Bolívar, recordándonos que el territorio zenú antecede ampliamente las divisiones administrativas actuales.



Plaza de Majagual. Sincelejo, Sucre.

Esa continuidad también aparece en la historia política regional. Durante el siglo XIX, Sucre formó parte del llamado Bolívar Grande, una extensa unidad territorial integrada por los actuales departamentos de Bolívar, Atlántico, Sucre, Córdoba y San Andrés. Cartagena funcionaba entonces como centro administrativo de una región diversa que más adelante comenzaría a reclamar autonomías locales. Barranquilla, Sincelejo y Montería impulsaron movimientos regionalistas que buscaban reconocimiento político propio, proceso que culminó con la creación oficial del departamento de Sucre en 1966.

Esta revisión histórica permite reiterar una de las ideas centrales del E-Book: la existencia de una diversidad interna dentro de la unidad cultural del Caribe colombiano. Las subregiones conservan particularidades geográficas, lingüísticas y económicas, aunque mantienen profundas conexiones históricas y simbólicas.

En el caso de Sucre, una de esas conexiones fundamentales surge a través de La Mojana. El corredor oriental-hídrico San Jorge–La Mojana forma parte de una memoria campesina construida entre ríos, caños, ciénagas y playones. Allí el territorio adquiere una lógica anfibia que transforma la manera de habitar el paisaje.

El oriente sucreño se define por la forma en que la tierra desciende y se entrega al agua. Municipios como San Marcos, Guaranda, Majagual, Sucre, Caimito y San Benito Abad conforman un entramado territorial delimitado por el río Cauca, el San Jorge, la ciénaga de Ayapel y el brazo de Loba del Magdalena. Más que límites rígidos, estas coordenadas describen un espacio modelado por inundaciones, humedales y desplazamientos fluviales.



Aprendimos entonces que La Mojana se interpreta desde el movimiento del agua. Sus habitantes organizan la vida cotidiana según los ciclos de lluvia, sequía y desbordamiento. La pesca, las siembras de arroz, la ganadería estacional y la movilidad fluvial dependen directamente de ese pulso hídrico que transforma el territorio durante el año.

En medio de esta dinámica, las comunidades han desarrollado formas complejas de adaptación y organización colectiva. Campesinos, líderes sociales y asociaciones comunitarias participan activamente en procesos de restauración ecológica y defensa territorial frente a las afectaciones derivadas de obras hidráulicas, inundaciones y rupturas como la ocurrida en Caregato. Su voz reclama una justicia hídrica que reconozca el conocimiento local y la relación histórica con los humedales.

Diversas investigaciones académicas y proyectos institucionales han intentado comprender esta compleja relación entre agua, territorio y comunidad. Estudios impulsados por universidades, centros de investigación y entidades gubernamentales coinciden en señalar que La Mojana constituye uno de los ecosistemas anfibios más importantes del Caribe colombiano y uno de los territorios más sensibles frente a las transformaciones ambientales contemporáneas.





Paleteando. Taller SAMAJAME. Morroa, Sucre. , 2025.

Las conversaciones con habitantes de la región nos permitieron entender que el campesino mojanero ha aprendido a leer el barro, la humedad y los tiempos del río con una precisión heredada de generaciones anteriores. La siembra ocurre cuando la tierra conserva suficiente agua para sostener la semilla y, al mismo tiempo, permite que esta germine. Del mismo modo, el ganado se desplaza hacia las ciénagas secas durante el verano y retorna cuando llegan nuevamente las lluvias.

La Mojana condensa siglos de memoria y humanidad articulados por el agua, en un entramado hídrico que organiza la vida cotidiana de los humedales interiores y que también se proyecta hacia el litoral sucreño, transformando la relación de sus comunidades con el Caribe marítimo. Por esa razón, nuestro recorrido continuó hacia Tolú, San Onofre y Rincón del Mar, donde el mar introduce otras formas de habitar el agua y de construir memoria colectiva. Allí, las dinámicas de pesca, los relatos míticos, los cantos tradicionales y ciertas prácticas rituales hacen parte de una identidad costera profundamente vinculada al movimiento de las mareas y a la experiencia cotidiana del litoral.

A lo largo del departamento encontramos una memoria campesina y comunitaria sostenida por juntas de acción comunal, redes vecinales y prácticas de ayuda mutua que fortalecen el tejido social. En muchos sentidos, estas formas de organización recuerdan las antiguas relaciones que el pueblo zenú estableció con el territorio anfibio y con el manejo armónico del agua.

2.2 La Ruta del Color, La Virgen del Socorro, y Los Cuadros Vivos de Galeras

Al recorrer el territorio sucreño encontramos tres expresiones culturales que parecían conversar entre sí: la Ruta del Color en San Juan de Betulia, los Cuadros Vivos de Galeras y la celebración de la Virgen del Socorro —o Niña María, como la llaman afectuosamente en San Luis de Sincé—. Las tres manifestaciones transforman el espacio público en una experiencia pedagógica y comunitaria construida desde la cotidianidad.

2.2.1 Ancestralidad e innovación

De paso por Betulia observamos que muchas fachadas de las casas vernáculas funcionan como archivos familiares. En sus paredes aparecen girasoles, mariposas amarillas que evocan a García Márquez, juegos de infancia, colores de hamacas, jardines y, de manera recurrente, las pintas del sombrero vueltiao. En esta ocasión el protagonismo recaía en el color, a diferencia de San Pelayo, donde la música marcaba el centro de la experiencia cultural.

El docente John Stevenson, profundo conocedor de la región y profesor en Corozal, nos explicó que este proyecto nació de la iniciativa del artista betuliano Óscar Ortega, residente en París. A través de "La Ruta del Color", Ortega transformó la percepción visual y turística de Betulia, ampliando también la mirada sobre el departamento de Sucre.

El proyecto comenzó en 2022 como una acción cívica orientada a recuperar el parque central y posicionar el nombre del municipio. Más adelante, el interés se desplazó hacia las casas de bahareque y palma, convertidas ahora en lienzos que evocan memorias territoriales y exaltan los oficios, valores y formas de vida de quienes las habitan.



Esta propuesta articula visitantes y habitantes en torno a un espacio compartido de alegría, apropiación y reconocimiento mutuo. El arte fortalece las relaciones vecinales, estimula dinámicas de solidaridad y reactiva el sentido de pertenencia comunitaria. A ello se suma la valoración de las casas de bahareque como patrimonio material y simbólico ligado a la memoria de los antepasados y a las formas tradicionales de habitar el territorio.

Betulia conserva además una importante tradición alfarera y artesanal reflejada en trabajos en madera, totumo y en la elaboración del bollo y del diabolín o yabolín, uno de los sabores más representativos de la región. A esto se suma una economía cultural sostenida por oficios artesanales, música sabanera y la presencia de cuatro cabildos indígenas que evidencian la diversidad y persistencia ancestral del municipio.

2.2.2 Galeras teje comunidades desde sus Cuadros Vivos

En Galeras aprendimos, gracias a la gestora cultural Rita Mendoza Simahan, que este municipio fue históricamente corredor ganadero y constituye el último punto del tríptico conformado por Sincé, Betulia y Galeras. Rita describe esta tierra colorá como un lugar donde las calles se convierten en teatro, las procesiones adquieren un carácter cívico y los cantos de vaquería encuentran nuevas formas de representación colectiva a través de los Cuadros Vivos.



Esta tradición, transmitida oralmente y vinculada originalmente a celebraciones religiosas católicas —especialmente al Día de Reyes—, alcanzó una dimensión patrimonial mucho mayor. Los Cuadros Vivos de Galeras fueron reconocidos por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, permitiendo que una práctica barrial y comunitaria trascendiera hacia escenarios de reconocimiento internacional.

La permanencia de esta manifestación cultural se sostiene gracias a procesos de autogestión, formación juvenil y participación vecinal que se renuevan año tras año durante el Festival de la Algarroba. Cuando cae la tarde en Galeras, las calles dejan de ser simples vías de tránsito y se convierten en escenarios efímeros donde el tiempo parece suspendido.

El Ministerio de las Culturas describe los Cuadros Vivos como representaciones públicas detenidas en el tiempo. Lo singular en Galeras radica en que las escenas se construyen frente a las casas, en las denominadas "calles vestidas". Allí, actores naturales —llamados diosas y dioses por los galeranos— permanecen inmóviles durante horas después de transformarse en personajes religiosos, literarios, costumbristas o críticos frente a situaciones sociales contemporáneas.



Detrás de esa quietud existe un intenso trabajo colectivo. Los vecinos organizan rifas, preparan comidas típicas para recaudar fondos, prestan objetos, confeccionan vestuarios y colaboran en la construcción de escenarios. Otros maquillan a los actores, pintan estructuras o acompañan los ensayos. Todo ello revela una sólida dinámica de economía solidaria y cooperación comunitaria.

La UNESCO y el Ministerio han resaltado que esta práctica fortalece el diálogo, la inclusión, la cohesión social y el respeto por la diversidad. Por esa razón, la declaratoria patrimonial de 2024 fue asumida en Galeras como el reconocimiento a una ética colectiva basada en el hacer juntos y en la construcción compartida de ciudadanía.
También resulta destacable la manera en que los Cuadros Vivos dialogan con las problemáticas contemporáneas. En 2025, la puesta en escena "Que ser mujer no nos cueste la vida" llamó la atención sobre las violencias de género y promovió una reflexión comunitaria sobre la transformación de prácticas sociales.

De igual forma, el cuadro ganador de 2026, "Corazón ancestral del agua y de la tierra: homenaje a la Mojana sucreña", abordó la crisis de las inundaciones y presentó a la mujer como símbolo de unidad entre el agua y la tierra.

Estas representaciones muestran cómo una comunidad entera puede convertir el teatro popular en un mecanismo de memoria, crítica social y fortalecimiento colectivo.

2.2.3 De visita a la Virgen del Socorro

La visita a Sincé y el encuentro con el gestor cultural Hugo Sierra nos permitió reconocer, en primer lugar, la profunda tradición musical del municipio. De allí es oriundo Juan Madera Castro, compositor de “La Pollera Colorá”, una de las cumbias más emblemáticas de Colombia y símbolo sonoro de identidad nacional.

Hugo también nos habló sobre la importancia del compositor Adolfo Mejía, cuya formación musical estuvo marcada por un entorno familiar donde convivían la guitarra, el tiple y los cantos de tambora. Esa herencia llevó a Mejía a desarrollar una propuesta musical que integró la tradición clásica con los ritmos afrocaribeños.

En esa misma línea aparece el Festival de la Pollera Colorá, una celebración que involucra a la comunidad a través de la música, la danza y la gastronomía. Durante esos días el pueblo se llena de colores y sabores; las familias adornan sus casas, exhiben emprendimientos y comparten platos típicos en un ambiente festivo construido colectivamente.

Sin embargo, lo más significativo fue conocer el origen del festival. Hugo relató que antiguamente los alcaldes abrían las puertas de una gran casa ubicada en el centro del pueblo para celebrar una fiesta comunitaria cada 20 de julio. La tradición cambió cuando uno de los mandatarios decidió cerrar ese espacio a la comunidad.



Frente a ello, los habitantes reorganizaron la celebración en la plaza principal, reunieron recursos entre vecinos, buscaron músicos de banda y vistieron largas polleras coloridas. Así transformaron una ruptura social en una fiesta popular que terminaría convirtiéndose en uno de los eventos culturales más importantes del municipio.

Después de recorrer la plaza llegamos a la iglesia para visitar a la Virgen del Socorro. En Sincé, el tiempo cotidiano parece acompasarse con las campanas del templo y con la presencia constante de la Niña María, figura profundamente arraigada en la memoria espiritual del municipio.

La imagen venerada representa la Natividad de María y encarna la idea del socorro y la protección frente a las dificultades individuales y colectivas. Las peregrinaciones reúnen autoridades civiles, bandas de paz, entidades sociales y feligreses que participan activamente en las celebraciones religiosas y comunitarias.

La Diócesis ha fortalecido la transmisión intergeneracional de la fe, mientras que las bandas de viento —presentes desde el siglo XVIII— consolidan la memoria musical y cultural del municipio. Las fiestas patronales reúne nuevamente a los sinceanos dispersos, quienes regresan para acompañar a la Virgen y renovar su vínculo con el territorio.

Las narraciones populares atribuyen a la Virgen la protección del pueblo frente a distintos episodios de violencia y conflicto armado. Los innumerables vestidos que recibe cada año —bordados en oro, plata o traídos desde otros países— expresan la gratitud y la devoción de quienes le atribuyen favores y milagros.

Más allá de la dimensión religiosa, la iglesia funciona como un espacio permanente de encuentro comunitario. Allí confluyen actividades culturales, discusiones colectivas y distintas iniciativas sociales que mantienen vivo el tejido comunitario del municipio. La relación entre lo místico y lo popular aparece entonces profundamente entrelazada en la experiencia cotidiana de Sincé.







2.3 Tolú tradición marítima

Para iniciar el recorrido por Tolú resulta inevitable reconocer su amplia proyección como destino de sol y playa. Sin embargo, al acercarnos a sus dinámicas culturales descubrimos una relación mucho más profunda entre el territorio, el mar y la vida comunitaria. Por ello decidimos centrar nuestra atención en la festividad de Las Regatas, celebrada cada año durante el primer puente festivo de enero. Durante esos días, el Golfo de Morrosquillo se llena de veleros artesanales cuyas velas de colores atraviesan el agua impulsadas únicamente por el viento. La escena transforma el paisaje costero en una celebración náutica que reúne memoria, tradición y sentido de pertenencia.

Las regatas convocan a pescadores locales, familias del municipio y visitantes que llegan atraídos por la fuerza visual y festiva del evento. Alrededor de esta celebración también circulan los saberes gastronómicos de la región: cocineras tradicionales, redes familiares y pequeños emprendimientos encuentran allí un espacio para compartir platos típicos y fortalecer los vínculos comunitarios. El trayecto hacia Tolú, entre sabana y mar, ya anticipa dos rasgos esenciales del departamento de Sucre: la presencia constante del agua y la amplitud de los paisajes sabaneros.

En la actualidad, el municipio adelanta procesos de transformación urbana y turística visibles en la segunda fase del malecón y en las iniciativas de modernización del Aeropuerto Golfo de Morrosquillo. Estas obras buscan consolidar a Tolú como una puerta de entrada al Caribe colombiano sin desprenderse de sus tradiciones locales.

Durante nuestra visita fuimos recibidas por el doctor Eparquio de Jesús González Anaya y por la secretaría de Desarrollo Social Comunitario, Vanesa Lucía Herazo De la Rosa, quienes nos introdujeron a una de las tradiciones religiosas más arraigadas del municipio: la Hermandad Nazarena. Esta cofradía, fundada en el siglo XVII por Bartolomé de Herazo, conserva más de cuatrocientos años de historia vinculados a las celebraciones de Semana Santa y al fervor hacia Jesús Nazareno.

Como expresión de fe, los nazarenos se visten con la tradicional túnica morada, práctica asociada al cumplimiento de promesas y mandas religiosas relacionadas con dificultades económicas, enfermedades, problemas laborales o situaciones familiares. La hermandad reúne cerca de mil integrantes entre hombres, mujeres y niños, bajo la orientación del Nazareno Mayor, figura vitalicia reconocida por su liderazgo moral dentro de la comunidad.

La tradición religiosa también se entrelaza con la oralidad local a través de la leyenda del "Nazareno Pescador". Según este relato, durante las madrugadas de cuaresma de la década de 1930 aparecía en las playas un nazareno navegando en una pequeña embarcación de madera. Allí donde surgía su figura abundaba el pescado. La historia permanece viva entre los toludeños y refuerza la creencia de que durante la Semana Santa nunca escasea el alimento proveniente del mar.

Esa conexión simbólica entre religiosidad y territorio marítimo también aparece en la procesión "Jesús y los Pescadores", celebrada el martes santo. En ella la imagen de Jesús es llevada al mar sobre una embarcación mientras sostiene una atarraya. El ritual adapta el pasaje bíblico del llamado a los pescadores al contexto costero de Tolú y fortalece el vínculo espiritual de la comunidad con su entorno natural.

Carlos Rebollo Zarza, en Santiago de Tolú: un mar de historia (2020), explica cómo los ritos, signos y símbolos adquieren significados particulares dentro de esta tradición. La cruz, por ejemplo, comunica la idea de redención y al mismo tiempo evoca sacrificio, renovación y tránsito espiritual. Estas interpretaciones muestran la manera en que las prácticas religiosas organizan la experiencia colectiva y consolidan sentidos compartidos dentro de la comunidad toludeña.



Nazareno de Tolú. Fotografía de María Elvira Gómez

Otro aspecto relevante del recorrido surgió en una jornada comunitaria titulada “Unidos salvaremos al cangrejo azul”, orientada a sensibilizar a la población sobre la importancia ecológica de esta especie. Allí comprendimos cómo el cangrejo azul forma parte de la vida cotidiana de las zonas costeras y cómo la transformación de los ecosistemas ha reducido progresivamente su hábitat natural.

Las celebraciones asociadas al cangrejo, presentes también en Paso Nuevo y Arroyo de Piedra, articulan gastronomía, música y actividades tradicionales alrededor de la temporada de lluvias y las subiendas. Platos como el arroz de cangrejo, el garapacho y el cangrejo en viuda convocan a residentes y visitantes en encuentros donde la cocina se convierte en herramienta de memoria cultural y educación ambiental.

La experiencia en Tolú nos permitió reconocer dos ejes fundamentales en sus entornos socioculturales, la fuerza de las tradiciones religiosas y la relación cotidiana con el ecosistema costero. Ambas dimensiones fortalecen formas de cohesión comunitaria y promueven prácticas de cuidado, pertenencia y convivencia.



2.4 Una reflexión académica

Antes de salir de Sucre también conversamos con la profesora Ana Raquel García Galindo, docente de la Universidad de Sucre y líder de múltiples proyectos sociales y culturales orientados al trabajo con comunidades vulnerables. Su experiencia en procesos de gestión cultural, enfoque diferencial, organizaciones comunitarias y acompañamiento a víctimas amplió nuestra comprensión sobre los entornos socioculturales que buscan fortalecer la convivencia y las buenas prácticas ciudadanas en el departamento.

Más que detenernos en su trayectoria profesional, nos interesa resaltar la manera en que su trabajo articula educación, formación comunitaria y acompañamiento social. Sus relatos mostraban escenarios donde el rol del educador trasciende el aula y se convierte en una herramienta de apoyo para comunidades atravesadas por situaciones de vulnerabilidad.

A través de talleres sobre resiliencia, políticas públicas, educación ambiental, manejo del estrés y trabajo en equipo, Ana Raquel ha impulsado espacios de formación que fortalecen capacidades colectivas y generan redes de apoyo comunitario. Estas iniciativas revelan otra dimensión de los entornos de paz observados durante nuestro recorrido, una menos visible que las fiestas o celebraciones populares, pero igualmente decisiva para la construcción de convivencia y tejido social.



Capítulo III.

BOLÍVAR

CANTANDO Y CONTANDO





Fotografía. Natalia Sofia Herreño Martelo 2026.

3.1 Contextualización geografica y territorial

Entrar al departamento de Bolívar implica comprender un territorio profundamente atravesado por el agua y por las múltiples formas en que sus comunidades han aprendido históricamente a habitarla.

El agua actúa aquí como un eje articulador de la vida social, económica y cultural, debido a que el departamento se extiende entre las corrientes del río Magdalena, los brazos del Canal del Dique, las ciénagas interiores, las zonas insulares del Caribe y las tierras onduladas de los Montes de María.

Este entramado geográfico configura un paisaje diverso donde conviven ambientes ribereños, sabanas, manglares, humedales y territorios montañosos. La condición anfibia del territorio ha influido profundamente en las dinámicas productivas de la región y en las formas de narrar, recordar y construir comunidad.

Desde una mirada territorial, Bolívar articula distintos mundos dentro del Caribe colombiano. Cartagena de Indias se levanta frente al mar como uno de los puertos históricos más importantes del país y como un espacio atravesado por memorias coloniales, comerciales y culturales. Al internarse en los Caribes interiores aparecen caminos rurales, corregimientos y poblaciones donde la relación con el territorio adquiere otros ritmos y formas de existencia colectiva.

Los municipios cercanos al Canal del Dique, los pueblos de los Montes de María y las comunidades ribereñas y afrodescendientes revelan una configuración territorial sostenida por la vida comunitaria, las memorias locales y las prácticas cotidianas ligadas al agua. Patios abiertos, plazas compartidas, cocinas de leña, tamboras y cantos colectivos forman parte de ese paisaje humano que amplía la comprensión del departamento más allá de sus referentes monumentales y turísticos.

El Canal del Dique ocupa un lugar central dentro de esta configuración territorial. Desde su apertura y posteriores transformaciones, este brazo artificial conectado al río Magdalena modificó las dinámicas agrícolas, comerciales y sociales de numerosas poblaciones bolivarenses.

Sus aguas facilitaron intercambios, conectaron territorios y transformaron formas de subsistencia que continúan influyendo en la vida cotidiana de las comunidades cercanas.

Egling Meriño, Cartagena Dorada, 2019.



A partir de estas relaciones surgieron formas particulares de organización social en las que el agua adquirió un profundo valor comunitario asociado a la memoria, la permanencia territorial y las prácticas colectivas de cuidado.

Esta relación con el agua se percibe especialmente en corregimientos y poblaciones rurales donde persisten relatos sobre cacimbas, jagüeyes y sistemas comunitarios de abastecimiento. En lugares como San Joaquín, las narrativas sobre el acceso al agua forman parte de una memoria colectiva que evidencia los esfuerzos comunitarios por garantizar la permanencia de la vida en el territorio.

Las historias sobre la excavación de pozos, el cuidado de los jagüeyes y la defensa de las fuentes hídricas muestran procesos sostenidos de cooperación entre vecinos y formas de organización construidas alrededor del cuidado común. De este modo, las fuentes hídricas moldean el paisaje físico del departamento mientras fortalecen vínculos de solidaridad y pertenencia territorial.

Esta relación con el agua se percibe especialmente en corregimientos y poblaciones rurales donde persisten relatos sobre cacimbas, jagüeyes y sistemas comunitarios de abastecimiento. En lugares como San Joaquín, las narrativas sobre el acceso al agua forman parte de una memoria colectiva que evidencia los esfuerzos comunitarios por garantizar la permanencia de la vida en el territorio.



Egling Meriño, Sobre volando, 2024.



Fotografía: Natalia Sofía Herreño Martelo, 2026.

Las historias sobre la excavación de pozos, el cuidado de los jagüeyes y la defensa de las fuentes hídricas muestran procesos sostenidos de cooperación entre vecinos y formas de organización construidas alrededor del cuidado común. De este modo, las fuentes hídricas moldean el paisaje físico del departamento mientras fortalecen vínculos de solidaridad y pertenencia territorial.

El territorio bolivarense se configura, así como un espacio donde agua, memoria y oralidad permanecen constantemente entrelazadas. Sus paisajes reúnen biodiversidad, riqueza geográfica y formas de organización comunitaria que han permitido sostener prácticas culturales ancestrales frente a diversos procesos históricos y sociales. Recorrer Bolívar significa adentrarse en un territorio donde las comunidades han encontrado en el canto, la memoria oral y el cuidado colectivo del agua maneras de fortalecer la convivencia, preservar sus raíces culturales y resignificar su relación con el entorno.



San joaquin, Mahates. Natalia Sofía Herreño Martelo, 2026.

3.2 Entornos comunitarios y memorias que persisten

En el departamento de Bolívar, gran parte de las dinámicas comunitarias se han construido históricamente alrededor del agua y de los saberes colectivos necesarios para garantizar su acceso y conservación.

En corregimientos y poblaciones rurales persisten memorias relacionadas con las formas tradicionales de extracción, transporte y almacenamiento del agua, prácticas que durante décadas hicieron parte de la cotidianidad de las familias y de la organización comunitaria del territorio. Jagüeyes, pozos, arroyos y cacimbas conforman un entramado de conocimientos transmitidos entre generaciones mediante la práctica cotidiana y la oralidad.

Estas experiencias comunitarias permiten comprender cómo distintas poblaciones del Caribe bolivarense han desarrollado formas colectivas de permanencia y cuidado frente a las dificultades históricas de acceso al agua. Las jornadas para buscarla antes del amanecer, los recorridos hacia los arroyos, el uso de animales de carga y las estrategias domésticas para conservarla hacen parte de memorias compartidas que aún permanecen en los relatos de muchos habitantes.

El agua aparece así vinculada a prácticas de cooperación vecinal, trabajo comunitario y transmisión intergeneracional de saberes que fortalecen el sentido de pertenencia territorial.

Uno de los procesos que representa esta línea de memoria y territorio es la crónica El agua que construyó el pueblo (Herreño N. 2026). El texto reconstruye las formas en que la comunidad de San Joaquín, Bolívar, obtenía y gestionaba el agua antes de la llegada del acueducto comunitario,

recuperando relatos sobre las caminatas hacia los arroyos, la excavación de cacimbas y los conocimientos tradicionales asociados al cuidado y almacenamiento del agua.

La crónica recoge testimonios que evidencian cómo estos saberes circulaban entre generaciones y hacían parte de la formación cotidiana dentro de la comunidad. Lorenzo Llerena Martelo recuerda que "uno cavaba un huequito en la arena cerca del arroyo y de ahí empezaba a salir el agua. Esa era la cacimba. El agua salía más limpia". A través de prácticas como esta, niños y jóvenes aprendían observando a los mayores mientras acompañaban las jornadas de recolección y abastecimiento.

El relato también muestra cómo la memoria del agua se encuentra profundamente ligada a la memoria del territorio. Las historias sobre las cacimbas, los pozos y los recorridos comunitarios conviven con los relatos sobre el origen del pueblo, las antiguas presencias indígenas y los procesos de poblamiento campesino que dieron forma al corregimiento. De este modo, el agua se convierte en un punto de encuentro entre memoria oral, identidad territorial y organización comunitaria.

Con el paso del tiempo, las dificultades asociadas al acceso al agua impulsaron procesos de gestión colectiva que culminaron en la creación del acueducto comunitario de San Joaquín.

Los testimonios recopilados en la crónica evidencian que este proceso surgió del esfuerzo sostenido de la propia comunidad mediante reuniones, trabajo compartido y organización local. Como señala Fabio Marcelino Martelo Castellar:

"Esto fue lucha de la comunidad. Nada de esto salió de un día para otro".

Estas memorias permiten reconocer cómo las comunidades bolivarenses han construido formas autónomas de cuidado y sostenimiento colectivo a partir de sus relaciones con el territorio. La transmisión oral de conocimientos sobre el agua, las prácticas heredadas entre generaciones y los procesos comunitarios de organización continúan funcionando como mecanismos de preservación cultural y fortalecimiento del tejido social en distintas zonas del departamento.



Entrevista a Lorenzo LLerena Martelo
El agua que construyó el pueblo (Herreño N. 2026).

3.3 Resistencia y transmisión comunitaria

En Bolívar, diversas prácticas culturales han funcionado como formas de resistencia frente al desplazamiento y la fragmentación social. Estos procesos han estado relacionados con factores climáticos, la violencia armada y las dificultades económicas que transformaron la vida rural y provocaron el desplazamiento de muchas comunidades hacia otros territorios y centros urbanos. En medio de estos cambios, la música, la oralidad, la artesanía y los rituales colectivos han permitido preservar formas de encuentro, transmisión de saberes y permanencia cultural.

Dentro de estas expresiones, las cantadoras de bullerengue y bailes cantaos ocupan un lugar central como transmisoras de saberes y experiencias cotidianas de las comunidades afrocaribeñas. Sus cantos hablan del trabajo, el agua, el duelo, la fiesta, la vida doméstica y las relaciones construidas alrededor de los ríos, ciénagas y territorios ribereños del Caribe colombiano.

Figuras como Petrona Martínez, Ceferina Banquez, Niña Emilia, Irene Martínez y Etelvina Maldonado representan distintas formas de transmisión construidas desde la vida cotidiana, el trabajo femenino y las experiencias de las comunidades ribereñas del Caribe colombiano.



Imagen tomada de "Voces del Bullerengue", Señal Colombia, 2025.

El reconocimiento reciente de estas tradiciones evidencia su importancia dentro de la memoria cultural del país. La Ley 2520 de 2025 declaró patrimonio cultural inmaterial de la Nación diversas expresiones afrodiaspóricas del Caribe colombiano, entre ellas el bullerengue en sus ritmos sentao, chalupa y fandango de lengua, junto con el son de negros, los sextetos del Caribe y otras prácticas asociadas a los bailes cantaos.

En este contexto, el proyecto Anónimas & Resilientes del colectivo Voces del Bullerengue reúne las voces de mujeres afrocolombianas de



María Luisa Isaza G., ilustración para "Totó la Momposina", en Érase una vez en Colombia, Fundación Secretos para Contar.

comunidades cercanas al Canal del Dique y presenta este ritmo musical como una forma de memoria territorial y transmisión oral. Sus cantos recuperan experiencias relacionadas con el trabajo colectivo, la vida alrededor del agua y las prácticas de cuidado comunitario. El proyecto también visibiliza trayectorias históricamente excluidas de los relatos oficiales sobre la cultura del Caribe colombiano.



Carolina Bernal C., ilustración para "Petrona Martínez", Fundación Secretos para Contar.

Dentro de esta tradición sobresale igualmente Totó la Momposina, cuya trayectoria permitió proyectar internacionalmente ritmos como la cumbia, el bullerengue, el mapalé y el porro, manteniendo sus vínculos con las comunidades y territorios de origen.



Ilustración de Power Paola para el artículo sobre Emilia Herrera publicado por Canal Trece. Cortesía de Penguin Random House.

Estas experiencias permiten comprender la cultura como un espacio de sostenimiento comunitario donde la tradición oral y las prácticas colectivas continúan fortaleciendo procesos de identidad en el departamento de Bolívar.

3.4 Pintar la memoria indígena entre territorios desplazados

Hay memorias que permanecen incluso cuando el territorio cambia. Sobreviven en conversaciones familiares, en fotografías antiguas guardadas entre papeles, en silencios heredados y en relatos que atraviesan el tiempo porque alguien decide volver a escucharlos. Desde esa necesidad de preservar lo que parece fragmentarse surge el trabajo artístico de Astrid Carolina Velásquez Velásquez, joven artista nacida en Albania, La Guajira, cuya obra explora la memoria, el desplazamiento y las tensiones identitarias que emergen cuando distintas culturas atraviesan una misma experiencia de vida.



Serie Raptos (2024), ilustración de Astrid Carolina Velásquez Velásquez.

Acercarse a su proceso artístico implica también comprender la complejidad territorial que atraviesa su historia personal. Astrid es una artista indígena Zenú nacida en territorio Wayuu, formada posteriormente en Cartagena y vinculada a procesos culturales en Córdoba. Esa movilidad geográfica aparece en su obra como una experiencia emocional y simbólica que ha dejado marcas profundas en su manera de entender la identidad, el territorio y la memoria colectiva. Su proceso creativo parece construirse desde la experiencia de habitar varios mundos simultáneamente, intentando reconocer aquello que permanece y aquello que se transforma cuando las comunidades atraviesan procesos de desplazamiento, migración y transculturación.

La pintura ocupa un lugar central dentro de su práctica artística, aunque el proceso comienza mucho antes de llegar al lienzo. Astrid desarrolla ejercicios de escucha y recopilación de memoria oral a través de conversaciones con familiares, abuelos y miembros de su comunidad. A partir de estos encuentros reconstruye relatos relacionados con el despojo territorial, las transformaciones culturales y las experiencias de desplazamiento que han atravesado distintas generaciones indígenas. Las conversaciones, fotografías familiares y registros cotidianos se convierten en archivos sensibles que posteriormente son trasladados al lenguaje plástico.

En este proceso, el archivo adquiere una dimensión íntima y afectiva. Las imágenes familiares y las fotografías antiguas funcionan como fragmentos de memoria capaces de reconstruir vínculos con territorios y experiencias alteradas por la migración y el desarraigo. Su serie Raptos, presentada en el Museo de Arte Moderno de Cartagena, junto con otras obras posteriores, revela una preocupación constante por las huellas emocionales que dejan las rupturas territoriales y culturales. En estas piezas aparecen la nostalgia, la pérdida y el desplazamiento, pero también la persistencia de identidades que continúan buscando formas de mantenerse vivas en medio de los cambios.

A medida que conocíamos su proceso artístico resultaba evidente que su obra habita un espacio donde convergen distintas memorias culturales del Caribe colombiano. La relación entre las culturas Zenú y Wayuu atraviesa gran parte de su trabajo y le permite reflexionar sobre las maneras en que las identidades indígenas dialogan, se entrecruzan y se transforman dentro de contextos contemporáneos marcados por la movilidad constante de las comunidades. Las distintas formas de pertenencia cultural aparecen entonces coexistiendo dentro de una misma experiencia vital atravesada por la memoria y el desplazamiento.

Desde esta perspectiva, su práctica artística también se relaciona con formas comunitarias de construcción de paz asociadas al acto de escuchar, recordar y visibilizar experiencias históricamente silenciadas. Astrid insiste en la importancia de abrir conversaciones alrededor de la pérdida cultural, el despojo territorial y las transformaciones identitarias que afectan a muchas comunidades indígenas. Su obra crea espacios de reconocimiento donde estas memorias pueden circular y convertirse en parte activa de los diálogos contemporáneos sobre territorio e identidad.

El arte aparece, así como un ejercicio de permanencia. Cada archivo familiar recuperado, cada conversación con los mayores y cada imagen trasladada al lienzo funciona como una manera de resistir al olvido. Su trabajo evita fijar una identidad estática y, en cambio, muestra cómo las identidades indígenas continúan transformándose mientras preservan fragmentos esenciales de su memoria colectiva. Allí reside una de las mayores potencias de su propuesta artística, comprender la memoria como un territorio vivo que se reconstruye constantemente desde la experiencia comunitaria.

Al finalizar nuestro acercamiento a su obra permaneció la sensación de que sus pinturas buscan preservar aquello que todavía logra mantenerse unido dentro de las familias y las comunidades. Sus imágenes parecen preguntarse qué ocurre con la identidad cuando el territorio cambia y cómo la memoria continúa habitando en quienes siguen narrándola.





3.5 Cacimba

El Colectivo Cacimba surge entre San Joaquín, Bolívar y Cartagena de Indias como un espacio independiente de creación, pensamiento y trabajo comunitario orientado al fortalecimiento de iniciativas culturales desde el territorio. Su nombre remite a las antiguas cacimbas del Caribe colombiano, pozos excavados manualmente para alcanzar el agua subterránea y sostener la vida colectiva. Esa imagen es el núcleo simbólico del colectivo, que entiende la cultura como una fuerza viva dentro de las comunidades, capaz de emerger a través de la memoria, la palabra y el trabajo colaborativo.

Desde esta mirada, Cacimba desarrolla procesos de escritura creativa, pintura, lectura, encuentros de poesía, exposiciones y espacios de diálogo cultural junto a niños, jóvenes y comunidades. Sus actividades nacen de la autogestión y de la necesidad de abrir escenarios de encuentro donde las personas puedan reconocerse desde sus propias historias, memorias y experiencias territoriales. Leer, escribir, conversar o pintar adquieren así una dimensión colectiva ligada a la participación, la reflexión y la construcción compartida de sentido.

El trabajo del colectivo también ha impulsado actividades y concursos destinados al fortalecimiento de bibliotecas comunitarias en territorios donde anteriormente no existían estos espacios. A través de articulaciones con semilleros, procesos pedagógicos y redes culturales locales, Cacimba ha promovido iniciativas orientadas al acceso a la lectura, la circulación cultural y el acompañamiento de jóvenes creadores y artistas emergentes. Parte fundamental de su apuesta consiste en construir redes de apoyo

y visibilización para procesos artísticos que suelen desarrollarse de manera aislada en contextos periféricos.

Con el tiempo, el colectivo ha convertido el arte y la cultura en herramientas de fortalecimiento comunitario. Sus talleres y encuentros funcionan como escenarios de escucha, creación y participación donde niños, jóvenes y comunidades pueden compartir experiencias, intercambiar saberes y construir vínculos desde el reconocimiento mutuo. La memoria, la identidad territorial y las formas de habitar el Caribe colombiano atraviesan así sus prácticas pedagógicas y culturales.

Dentro de este proceso, la construcción de paz se entiende como una práctica cotidiana vinculada a la posibilidad de crear espacios autónomos de encuentro y organización comunitaria. Cacimba parte de la convicción de que la transformación social también puede surgir desde iniciativas independientes capaces de activar conversaciones necesarias alrededor del territorio, la cultura y las experiencias compartidas. Por ello, sus acciones se desarrollan directamente en las comunidades, fortaleciendo vínculos sociales, activando memorias locales y promoviendo nuevas formas de participación colectiva.



Colectivo Cacimba durante el taller de escritura creativa Rompiendo el silencio creativo, realizado en Bellas Artes, 2024. Fotografía: Natalia Sofía Herreño Martelo.



Stella Maris, ilustración para el artículo "El vallenato llorón", publicado en Con Lupa (2021).

3.6 Una lectura sensible a la memoria del vallenato del Caribe colombiano

Filósofo, escritor y magíster en Humanidades Contemporáneas por la Universidad de Cartagena, Álvarez Cabrales ha desarrollado una línea de investigación centrada en las relaciones entre música, narrativa y sensibilidad social en el Caribe colombiano. Sus estudios parten de una lectura crítica del vallenato narrativo y de otras expresiones populares entendidas como archivos culturales donde permanecen inscritas las tensiones históricas y las emociones colectivas del Caribe, visibles en relatos musicales como Alicia Adorada y El Viejo Miguel.

Uno de los ejes principales de su trabajo es el análisis del vallenato narrativo trágico entre 1960 y 1999, periodo marcado por procesos de urbanización desigual, migración campesina hacia las ciudades, narcotráfico y conflicto armado en la región Caribe. En su investigación Lo trágico narrado: estructura y función social del vallenato narrativo trágico en la Costa Caribe Colombiana (1960–1999), galardonada en 2026 con el XVII Premio de Estudios Iberoamericanos La Rábida como mejor tesis de maestría a nivel iberoamericano, estudia cómo ciertas canciones construyen relatos sobre la muerte, la fatalidad y el sufrimiento colectivo mediante estructuras narrativas y recursos discursivos asociados a lo trágico. Su trabajo identifica, además, una transformación en las formas culturales de elaborar la pena y el dolor dentro del vallenato, línea que profundiza en su investigación Del relato trágico explícito a una simbolización afectiva: transición de una ética del dolor en el vallenato Meleguero.

Desde un enfoque cualitativo y hermenéutico, esta investigación identifica patrones recurrentes dentro del vallenato narrativo donde el dolor deja de presentarse como una experiencia estrictamente individual para adquirir una dimensión colectiva vinculada a procesos históricos, conflictos sociales y espacios

compartidos. Las canciones aparecen entonces como archivos emocionales capaces de preservar experiencias excluidas de los relatos oficiales, transmitiendo entre generaciones formas culturales de comprender la pérdida, la violencia y la identidad regional.

En continuidad con esta línea de trabajo, su siguiente investigación analiza cómo el llamado vallenato "llorón" trasciende la condición de simple variación temática del género para consolidarse como expresión de una nueva sensibilidad afectiva. En estas composiciones, el sufrimiento deja de exigir una resolución violenta —como ocurre en canciones tradicionales como Marianita— y comienza a asumirse como experiencia emocional abierta, donde las letras abrazan el padecimiento amoroso y la vulnerabilidad afectiva, como puede observarse en Me Matará el Sentimiento.



Duban Alvarez Cabrales en la ceremonia del XVII Premio de Estudios Iberoamericanos La Rábida, 2026.

Este cambio muestra una nueva forma de vivir y contar el dolor dentro del vallenato. Poco a poco, las canciones dejaron atrás la idea de que el sufrimiento debía resolverse con violencia, orgullo o venganza, y empezaron a darle espacio al llanto, la tristeza y la nostalgia como emociones legítimas. Esto también refleja cambios en la manera como muchos hombres del Caribe comenzaron a expresar sus sentimientos.

Esta misma mirada también aparece en su obra literaria. Destacando el premio obtenido por el cuento El hombre de la litera de arriba en la convocatoria En tiempos de galeones, organizada por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Del mismo modo, en relatos como La huerta, publicado en la Revista Vía Pública, la violencia contada en ellas se aleja de los grandes hechos, y se centra en las marcas emocionales que se deja en la vida diaria.

Paralelamente, su trabajo se extiende hacia procesos pedagógicos y comunitarios vinculados a la lectura, la escritura creativa y la formación crítica con jóvenes y comunidades del Caribe colombiano. Como cofundador del colectivo cultural Cacimba, ha impulsado espacios de mediación cultural orientados al fortalecimiento de la memoria, el diálogo comunitario y la circulación de narrativas locales.

En conjunto, la investigación de Duban Álvarez Cabrales propone una lectura del Caribe colombiano desde sus relatos culturales y afectivos. Su trabajo entiende la música, la oralidad y la

literatura como formas de pensamiento social capaces de conservar experiencias históricas, elaborar simbólicamente el sufrimiento y fortalecer procesos de memoria y reconocimiento colectivo.

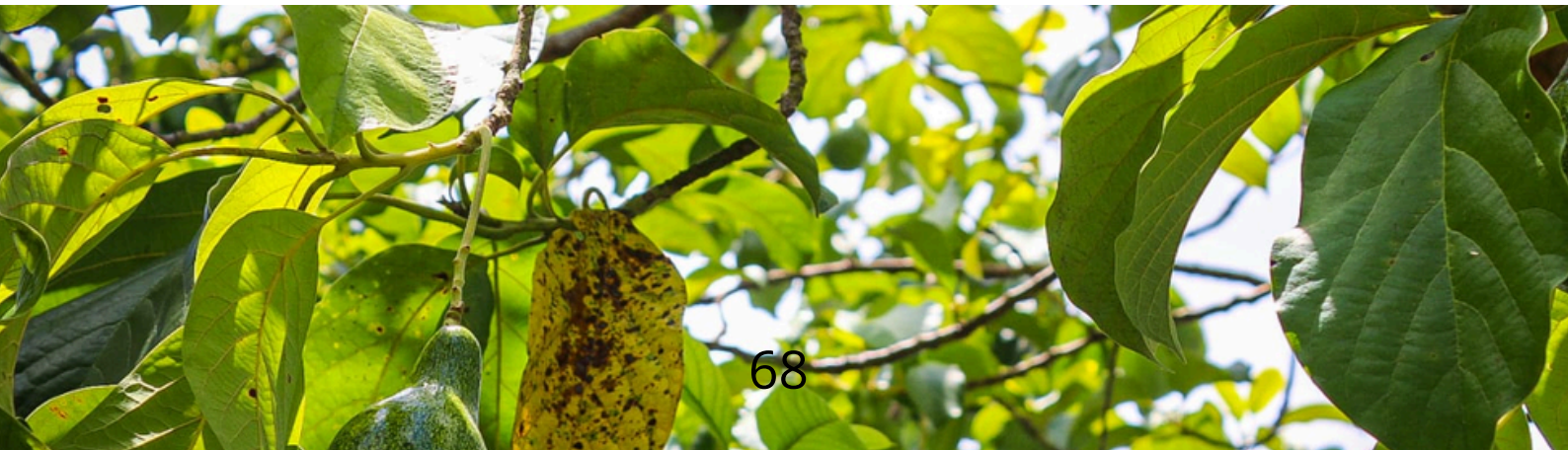
La Huerta

Nunca entendí tu obsesión por cultivar esa mata. Te advertí que no era bueno, pero estabas decidido a hacerlo. Decías que también otras personas la estaban sembrando, que en cuanto creciera, se vendería rápido y ganaríamos plata. Mientras tanto, trabajarías en otras cosas. Por eso, me negué a creer en las acusaciones contra ti. ¿Cómo es posible que esas mismas manos que yo sostuve mientras te amamantaba, esas que labraron la tierra de esta huerta, hayan hecho cosas tan horribles?

Yo no te críe así. En el corazón del hijo que eduqué no había cabida para tanta maldad. Pero todo lo que quedó de ti está aquí, en tus plantas que te extrañaron hasta la muerte, con las raíces tiesas en esta tierra regada por la codicia y con las hojas al aire, como tu cuerpo al sol. Verlas secarse no hacía más que poner peso a mi pena, un recuerdo doloroso de mi propia semillita que no floreció. Y antes de verlas morir una a una, me fui a buscarte, lejos de este rancho donde ya no estabas, con mi alma marchita, como esta huerta.

Me tomó trece años perderles el miedo a las voces que, de noche, llamaban a decir: "¡Por acá no vuelva!". Ya no les temo. Que vengan cuando quieran, porque, a diferencia de ti, ya saben dónde encontrarme. En este rancho viejo al que regreso con las manos deshechas por tu ausencia, pero que se niegan a dejar de buscarte.

Los años me han hecho terca, aunque no tanto como las semillas de tu huerta, que germinaron sin más mano que el viento, sin otro abono que el tiempo muerto de esta soledad que ha devorado la tierra. Te alegraría saber que tu paciencia dio frutos; ya hay aguacates en tu huerta, y, al fin, reconocieron que sí fuiste a recoger café.



3.7 La experiencia urbana como gesto artístico

Las dinámicas cotidianas del Caribe colombiano, los oficios tradicionales, la vida barrial y las memorias urbanas constituyen el eje central de una práctica artística interesada en las formas de habitar y narrar la ciudad desde la experiencia sensible. A través del dibujo in situ, la pintura y las prácticas de apropiación del espacio público, esta mirada recupera escenas y relaciones que suelen quedar desplazadas por las transformaciones contemporáneas del entorno urbano como los mercados populares, las esquinas, los trabajadores cotidianos y las formas comunitarias de resistencia cultural. La observación directa del territorio y la presencia sostenida en el espacio urbano funcionan como fundamento de una obra que convierte la experiencia cotidiana en materia estética y reflexión cultural.

Esta línea de trabajo es desarrollada por Egling G. Meriño Gudiño, conocido artísticamente como Eg. Merino, arquitecto, artista visual, docente y gestor cultural radicado en Cartagena de Indias.



Egling Meriño, El Boleo, serie Pero mira, 2025.

Su producción establece una relación crítica con el territorio y aborda el arte como una práctica de observación, memoria y construcción colectiva de sentido. Desde esa perspectiva, su obra examina las tensiones entre patrimonio, identidad y transformación urbana, particularmente en el contexto del Caribe colombiano.

Ha participado en proyectos culturales y procesos expositivos vinculados con la memoria urbana y las prácticas territoriales, entre ellos la Primera Bienal de Artistas Colombianos en España. Paralelamente, desarrolla procesos de pedagogía situada y trabajo comunitario mediante el dibujo in situ como herramienta de encuentro ciudadano y reapropiación del espacio público. Desde la comunidad de Urban Sketchers Cartagena, ha impulsado recorridos urbanos, sesiones de dibujo colectivo y actividades abiertas orientadas a fortalecer la relación de los habitantes con la ciudad y sus entornos cotidianos.

El acto de dibujar introduce una pausa frente al ritmo acelerado de la transformación urbana y convierte la observación en una forma de vínculo. En esa operación, el espacio público deja de ser únicamente un lugar de tránsito para afirmarse como escenario de memoria compartida, experiencia comunitaria y reconocimiento mutuo.



Paisajes de San Joaquín pintados sobre totumo durante uno de los talleres impulsados por Natalia Sofía Herreño.

3.8 El arte como dispositivo de transmisión del saber del agua en San Joaquín

"El color que tiene el agua es del color del pueblo."

— Julio César Zará Atencia

En San Joaquín, Bolívar, hubo un tiempo en que el agua no llegaba por una llave. Había que caminar hasta los arroyos, cavar en la arena y regresar con cántaros, tanques y calambucos sobre burros, mulas o sobre la cabeza. Muchas de esas historias sobreviven todavía en las voces de los mayores del pueblo. Mientras otras han comenzado a circular gracias al trabajo de Natalia Sofía Herreño Martelo, conocida artísticamente como Nasohema.

Nacida en Mahates y criada en San Joaquín, Natalia ha construido un proceso artístico donde la escritura, el arte y el trabajo colectivo funcionan como formas de preservar saberes y fortalecer vínculos entre generaciones. Estudiante de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar — UNIBAC, su trabajo se ha concentrado en la relación entre oralidad, paisaje cultural y experiencias cotidianas del Caribe colombiano.

Su apuesta artística se desarrolla desde la mediación cultural y el encuentro entre generaciones. A través de talleres, ejercicios de escritura y procesos creativos, ha trabajado junto a niños, jóvenes y habitantes de San Joaquín para reconstruir relatos relacionados con el agua, la vida campesina y la historia del acueducto comunitario del pueblo. Construido mediante jornadas de trabajo colectivo, el sistema fue levantado por los propios habitantes, quienes desviaron arroyos, cavaron tuberías y aprendieron a extraer, tratar y distribuir agua potable para abastecer a las viviendas del corregimiento. Durante años, muchas de estas historias circularon principalmente entre los mayores de la comunidad. Parte del trabajo de Natalia ha consistido en acercarlas nuevamente a las nuevas generaciones mediante la escritura, la

oralidad y los espacios de creación compartida.

Uno de los aportes más importantes de su trabajo ha sido trasladar muchas de estas experiencias de la oralidad a la escritura. En la crónica El agua que construyó el pueblo, publicada en la revista Vía Pública, reconstruyó prácticas y escenas cotidianas previas a la llegada del acueducto y las formas en que las familias organizaban su vida alrededor de los arroyos y pozos del corregimiento. El texto no se limita a narrar dificultades materiales; también retrata las formas de cooperación, convivencia y aprendizaje construidas alrededor del agua en San Joaquín.

Ese interés por las historias locales también dio origen al colectivo cultural Cacimba, fundado por Natalia como un espacio independiente de arte, escritura y circulación cultural. Desde allí ha impulsado talleres literarios, encuentros culturales y procesos relacionados con juventudes, patrimonio y construcción de paz en distintos lugares del Caribe colombiano.

La palabra "cacimba" resume buena parte de su propuesta. Así se conoce en muchas poblaciones del Caribe al pequeño pozo cavado manualmente en la arena para encontrar agua filtrada. En su trabajo, las historias aparecen de forma similar, búsquedas pacientes de voces y experiencias que permanecen ocultas bajo la superficie de lo cotidiano.

La importancia de su proceso dentro de la cultura caribeña actual radica en esa mirada.



Niños participantes de los talleres de creación artística desarrollados en San Joaquín, Bolívar. Fotografía: Natalia Sofía Herreño Martelo.

Mientras muchas representaciones del Caribe continúan concentrándose en imágenes turísticas y festivas, Natalia trabaja desde experiencias rurales y saberes populares construidos alrededor del día a día. En su investigación aparecen caminos de tierra, mujeres lavando en los arroyos, conversaciones familiares, fogones, animales de carga, con nombres propios y niños escuchando las historias de sus abuelos. Una de las estudiantes, María Ángel Sarabia Pacheco, recordó durante los talleres que

"las mujeres se ponían de acuerdo para ir a lavar a los arroyos",

entretanto otros describían madrugadas caminando hacia los pozos en compañía de los luceros y los perros.

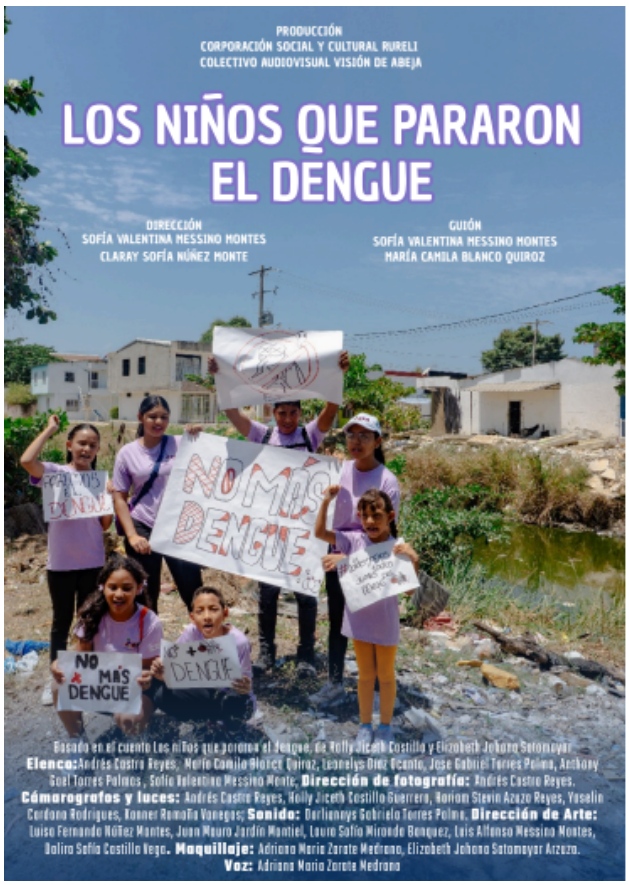
Su trabajo entiende el arte como una práctica de transmisión cultural, donde la escritura, la oralidad y los espacios de encuentro permiten conservar experiencias que muchas veces se diluyen en los recuerdos de los ancianos que se apagan como leños en la hornilla. En medio de un Caribe donde muchos jóvenes abandonan sus pueblos en busca de nuevas oportunidades, su propuesta abre espacios para que las historias locales, los saberes del agua y las experiencias de las generaciones mayores continúen circulando entre quienes todavía habitan el pueblo. Quizá por eso, durante uno de los talleres, Geider David Caraballo Posso explicó:

“Si se olvidan no habrá historias que contar a los jóvenes o niños de esta comunidad.”



Totumos intervenidos por niños durante los talleres de oralidad y creación impulsados por Natalia Sofía Herreño en San Joaquín, Bolívar.

3.9 Narrar el barrio desde el cine comunitario



Afiche del cortometraje Los niños que pararon el dengue (2024). Colectivo Audiovisual Visión de Abeja.

El Colectivo Audiovisual Visión de Abeja desarrolla procesos de formación y creación audiovisual junto a niños, niñas, adolescentes y juventudes de comunidades populares del Distrito de Cartagena de Indias. Desde 2021, el colectivo ha impulsado talleres itinerantes de apreciación cinematográfica y alfabetización mediática como espacios de encuentro, aprendizaje y participación comunitaria.

A través de dinámicas didácticas, lúdicas y colaborativas, sus procesos buscan fortalecer el acceso al cine, promover la cultura audiovisual cartagenera y reducir las brechas de acceso a las tecnologías de la información y la comunicación dentro de los territorios donde trabajan.

Su trayectoria incluye producciones como el cineminuto Y nadie salió (2021), el documental Aquí no hay cuarentena (2023), la miniserie web documental M de Cine (2022) y el documental El Buen Lector (2024), obras centradas en las experiencias sociales y culturales de las comunidades del distrito y reconocidas en distintos espacios audiovisuales nacionales e internacionales.

Dentro de este proceso creativo se encuentra el cortometraje de ficción Los niños que pararon el dengue (2024), realizado junto a la Corporación Social y Cultural Rureli en el barrio Olaya Herrera, sector Central. La historia surge de las experiencias de niños y niñas frente a la propagación del dengue en su comunidad y transforma esa problemática en un relato construido desde la participación colectiva. A través de marchas simbólicas y acciones comunitarias, el cortometraje convierte la experiencia cotidiana del territorio en una herramienta de sensibilización social y construcción de memoria.

La producción estuvo a cargo de Mayerlin Llamas Castro y Ariana Bossa, integrantes del Colectivo Audiovisual Visión de Abeja, junto a Ruby Flores Garrido, de la Corporación Social y Cultural Rureli.

La dirección fue realizada por Sofía Valentina Messino Montes y Claray Sofía Núñez Montes, integrantes de la misma corporación.

El trabajo desarrollado por el colectivo permite que niños, niñas, adolescentes y jóvenes ejerzan el derecho a narrar las problemáticas de sus territorios desde sus propias experiencias. Cada elemento del proceso audiovisual —la narración, la puesta en escena, el sonido y las decisiones visuales— es construido de manera participativa por quienes integran los talleres y espacios de formación. Esta metodología convierte el cine comunitario en una práctica de memoria, resistencia y construcción de paz desde el territorio, al fortalecer los vínculos comunitarios, promover la participación colectiva y generar espacios de sensibilidad social alrededor de las realidades cotidianas de las comunidades.

Escena del cortometraje Los niños que pararon el dengue (2024), realizado por el Colectivo Audiovisual Visión de Abeja junto a la Corporación Social y Cultural Rureli.





Fotografia. San Basilio de Palenque, 2026.

3.10 San Basilio de Palenque

En Bolívar, muchas prácticas culturales han funcionado como formas de resistencia frente a la violencia, el desplazamiento y las transformaciones históricas del Caribe colombiano. La música, la oralidad, las fiestas populares, la cocina y los encuentros comunitarios conservan memorias colectivas y fortalecen vínculos construidos a lo largo del tiempo. Entre estos procesos, San Basilio de Palenque ocupa un lugar central por la permanencia de sus tradiciones afrodescendientes y por su importancia histórica dentro de las luchas de resistencia en América Latina.

Ubicado a aproximadamente 50 kilómetros de Cartagena, San Basilio de Palenque es reconocido como el primer pueblo libre de América. Fundado por esclavos cimarrones liderados por Benkos Biohó durante el periodo colonial, el territorio consolidó su autonomía mediante acuerdos con la Corona española formalizados a comienzos del siglo XVII y ratificados oficialmente en 1713. Esta historia convirtió a Palenque en un símbolo de libertad y resistencia afrodescendiente en el Caribe colombiano.

La memoria comunitaria ocupa un lugar fundamental dentro de la vida cotidiana del pueblo. Declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, Palenque conserva prácticas culturales heredadas de las diásporas africanas y transmitidas entre generaciones. La lengua palenquera constituye uno de los elementos más representativos de esta herencia. Considerada la única lengua criolla de base léxica española existente en América, combina estructuras gramaticales provenientes de lenguas bantúes con vocabulario español y formas propias desarrolladas en el territorio palenquero.

La música y las prácticas rituales también cumplen una función central en la preservación de la memoria colectiva. Los tambores, los cantos y los bailes tradicionales mantienen viva la relación entre comunidad, territorio e historia. Ritmos como el bullerengue y otras expresiones percutivas no funcionan únicamente como manifestaciones folclóricas, sino como formas de transmisión de experiencias históricas vinculadas con la resistencia cimarrona y la identidad afrocaribeña.

Dentro de estas prácticas, el Lumbalú ocupa un lugar especialmente importante. Este ritual funerario combina canto, música y acompañamiento colectivo para despedir a los muertos y preservar el vínculo espiritual con los ancestros. A través de estas ceremonias, la comunidad reafirma formas propias de entender la vida, la muerte y la continuidad de la memoria familiar y territorial.

Organizaciones locales como el Consejo Comunitario Ma-Kankamaná, el colectivo de comunicaciones Kuchá Suto y la Casa Museo Simankongo continúan desarrollando procesos de preservación cultural relacionados con la lengua, la tradición oral, la comunicación comunitaria y la historia del pueblo. Estos espacios fortalecen la transmisión intergeneracional de saberes y consolidan formas de organización cultural construidas desde la autonomía comunitaria.

Las experiencias desarrolladas en San Basilio de Palenque muestran cómo la cultura continúa funcionando como una práctica cotidiana de resistencia. Más allá de los reconocimientos institucionales, la permanencia de estas tradiciones depende de su presencia activa en la vida comunitaria, en la memoria oral, en los rituales y en las formas de habitar colectivamente el territorio.



Fotografias. San Basilio de Palenque, 2026.

Capítulo IV·

ATLÁNTICO

TRAZOS COLORIDOS Y BRISAS DE PUERTO



Capítulo IV.

ATLÁNTICO

TRAZOS COLORIDOS Y BRISAS DE PUERTO



4.1 Contextualización Geográfica y Territorial

En el departamento del Atlántico, la vida cultural ha crecido alrededor del agua y de las rutas que durante siglos conectaron al Caribe colombiano con distintos territorios del mundo. La cercanía con el mar Caribe, la desembocadura del río Magdalena y la red de ciénagas y caños moldearon un paisaje atravesado por el comercio, la movilidad y el intercambio de saberes. A partir de esas conexiones surgieron poblaciones y municipios que consolidaron al Atlántico como un territorio de tránsito cultural y circulación permanente de memorias.

Esa relación entre geografía e identidad adquiere especial relevancia en Puerto Colombia, antiguo puerto marítimo por donde ingresaron migrantes, mercancías e influencias culturales provenientes de diversos lugares del mundo. El movimiento constante de personas transformó las prácticas cotidianas, las celebraciones populares y las formas de creación artística que aún distinguen al departamento. La brisa costera, el paisaje litoral y la cercanía con el río también dejaron huella en las maneras de habitar y narrar el Caribe.

En municipios como Galapa, Usiacurí y Tubará persisten tradiciones artesanales asociadas al trabajo manual y al aprovechamiento de materiales naturales del entorno. Las piezas elaboradas por artesanos y artesanas conservan conocimientos transmitidos entre generaciones y funcionan como archivos vivos de la memoria colectiva. Entre las expresiones más representativas sobresalen las máscaras de toro elaboradas en Galapa, convertidas en unode los símbolos visuales del Carnaval de Barranquilla gracias a su fuerza teatral y festiva.

Las tradiciones culturales del Atlántico condensan herencias afrodescendientes, indígenas y migrantes que continúan modelando la música, la gastronomía, la oralidad y las artesanías del territorio. Ese entramado cultural mantiene un diálogo constante entre paisaje, memoria y creación contemporánea, mientras las aguas del Caribe y del Magdalena siguen articulando formas de encuentro e identidad colectiva.

Muelle de Puerto Colombia



4.2 Entornos Comunitarios y memorias que persisten

En el departamento del Atlántico, las memorias comunitarias permanecen vivas a través de prácticas culturales que continúan organizando la vida cotidiana de barrios y municipios. La música, la oralidad, las fiestas populares y los oficios artesanales funcionan como espacios de encuentro donde las comunidades preservan relatos, símbolos y formas de convivencia heredadas de generaciones anteriores.

En Barranquilla y su área metropolitana, muchas de estas dinámicas sobreviven en escenarios cotidianos como las terrazas, las esquinas y las verbenas barriales, donde la conversación, la música y el encuentro colectivo fortalecen vínculos comunitarios. Los picós, las comparsas y las celebraciones populares mantienen activa una memoria urbana profundamente ligada a las expresiones afrocaribeñas y al intercambio cultural que históricamente caracterizó al departamento.

El Carnaval de Barranquilla ocupa un lugar central dentro de estas memorias persistentes. Las danzas, disfraces y músicas tradicionales continúan transmitiéndose mediante procesos colectivos donde participan familias, agrupaciones culturales y comunidades barriales. Manifestaciones como la cumbia, el bullerengue, el mapalé, el Congo o el Garabato conservan relatos históricos y formas de representación popular que fortalecen la identidad Caribe y el sentido de pertenencia territorial.

En municipios como Tubará, Galapa, Usiacurí y Puerto Colombia, la memoria colectiva también se conserva mediante prácticas asociadas al territorio y al trabajo artesanal. En Tubará persisten relatos vinculados a la herencia Mokaná, las fiestas patronales y los saberes tradicionales relacionados con el tejido y la cestería.



Municipios de Usiacurí y Turbará

En Galapa, la elaboración de máscaras y la presencia del Museo Arqueológico de Galapa fortalecen el vínculo entre patrimonio, memoria local y tradición carnavalesca.

En Usiacurí, el tejido en palma de iraca continúa articulando la vida comunitaria alrededor del trabajo colectivo y la transmisión intergeneracional de conocimientos. Los murales, las casas tradicionales y los espacios culturales del municipio convierten la memoria local en una experiencia visible dentro del paisaje cotidiano.

Por su parte, en Puerto Colombia, el antiguo muelle, las narraciones sobre la migración y las prácticas vinculadas al mar mantienen viva la memoria portuaria y cosmopolita del Caribe atlanticense.

Las escuelas, colectivos culturales y proyectos comunitarios también participan activamente en la preservación de estas memorias. Iniciativas relacionadas con la educación para la paz, los talleres artísticos y las actividades pedagógicas en torno a la música y la cultura han convertido muchos espacios educativos en escenarios de reconciliación, convivencia y construcción de identidad colectiva.

De este modo, los entornos comunitarios del Atlántico continúan sosteniéndose sobre prácticas culturales que enlazan pasado y presente. La música, la fiesta, la oralidad y las artesanías no solo conservan tradiciones; también fortalecen formas de encuentro y pertenencia que mantienen viva la memoria colectiva del Caribe colombiano.

4.3 Figuras artísticas y culturales del Atlántico Caribe

El departamento del Atlántico ha consolidado una amplia tradición cultural que atraviesa la música, las artes plásticas, la oralidad y las prácticas festivas del Caribe colombiano. A lo largo del tiempo, este territorio se ha convertido en cuna y espacio de formación de importantes figuras artísticas cuya obra mantiene una relación profunda con las memorias, los paisajes y las dinámicas sociales de la región. Entre sus exponentes más reconocidos sobresalen Shakira, Joe Arroyo, Pacho Galán y Alejandro Obregón, cuyas trayectorias contribuyeron a proyectar la identidad cultural del Atlántico hacia escenarios nacionales e internacionales.



4.4 Memoria escénica y tejido comunitario en Sabanagrande

Desde el teatro, la corporación CORPUS ACTUS ha construido un espacio donde la memoria colectiva, la participación juvenil y las dinámicas comunitarias convergen como parte de una misma corriente cultural. Su trayectoria demuestra cómo las prácticas artísticas pueden sostener procesos de formación social y fortalecer los vínculos entre generaciones dentro del territorio.

Los orígenes de este proceso se remontan a 1993, cuando un grupo de jóvenes vinculados a la parroquia San Juan Bosco comenzó a organizar actividades comunitarias para responder a problemas eléctricos que afectaban al barrio. Aquellas primeras acciones colectivas terminaron abriendo un cauce distinto, el encuentro comunitario encontró en el xpresión y permanencia.



La puesta en escena de La vida de San Juan Bosco teatro una forma de organización, e marcó el inicio de una experiencia artística que, con el tiempo, daría origen a La Pasión y Muerte de Cristo, representación que hoy constituye una de las tradiciones culturales más significativas del municipio.

La continuidad de la obra ha dependido del esfuerzo sostenido de jóvenes, familias y líderes culturales que mantuvieron vivo el proyecto incluso en momentos de escasos recursos y limitada infraestructura. A través de vestuarios elaborados colectivamente, ensayos en espacios comunitarios y procesos de formación informal, el teatro comenzó a consolidarse como un lugar de encuentro capaz de reunir distintas generaciones alrededor de una memoria compartida

Con el paso de los años, la iniciativa evolucionó hasta convertirse en una corporación artístico-cultural con líneas de trabajo orientadas a la gestión cultural, la formación artística y la intervención social. Actualmente, CORPUS ACTUS desarrolla proyectos desde áreas culturales, sociales y estratégicas que utilizan el arte como herramienta de transformación comunitaria y fortalecimiento juvenil.

Dentro de este proceso sobresale la labor de Andrés Felipe Maldonado Amaya, conocido en el ámbito cultural como Pipe Maldonado. Maestro en Arte Dramático, actor, director y gestor cultural, ha asumido la dirección artística de La Pasión y Muerte de Cristo, obra que durante más de tres décadas ha permanecido ligada a la memoria cultural de Sabanagrande. Paralelamente, su trabajo como Delegado Departamental de Juventud le ha permitido articular iniciativas sociales orientadas al fortalecimiento de las juventudes del Atlántico.







1994, integrantes del grupo de juvenil "Jóvenes de la alegría" en la iglesia santa Rita de Casia.

4.5 Memoria festiva y tradición popular en Palmar de Varela

En Palmar de Varela, las tradiciones populares continúan transmitiéndose gracias al trabajo de gestores culturales que han convertido la fiesta, la oralidad y las expresiones comunitarias en formas de preservación de la memoria local. Dentro de estos procesos sobresale la labor de Mario de la Ossa Charris, actor, gestor y creador cultural reconocido por su compromiso con las prácticas festivas y patrimoniales del municipio.

Durante más de diecisiete años, Mario de la Ossa ha desarrollado un trabajo orientado al fortalecimiento de las expresiones culturales vinculadas al Carnaval y a las tradiciones populares del Atlántico. Su trayectoria se encuentra estrechamente ligada al personaje de "La Muerte" de Palmar de Varela, figura emblemática dentro de las celebraciones carnavalescas y portadora de una memoria escénica construida desde la teatralidad popular, la sátira y la representación colectiva.



A través de esta práctica cultural, la comunidad mantiene viva una tradición que circula entre generaciones como parte del imaginario festivo del municipio. .Las comparsas, recorridos y representaciones donde aparece el personaje funcionan como espacios de encuentro comunitario en los que convergen música, oralidad y participación barrial, fortaleciendo el sentido de pertenencia alrededor de las celebraciones populares.

Además de su trabajo escénico, Mario de la Ossa desarrolla una importante labor artesanal relacionada con la elaboración de accesorios, tocados y parafernalias de Carnaval. Cada pieza incorpora elementos visuales asociados a las identidades festivas del Caribe, prolongando técnicas y saberes que forman parte de las memorias culturales del territorio.



Fundación Escuela de danza Mario De La Ossa.

Su trabajo comunitario también se extiende al ámbito formativo mediante la Fundación Escuela de Danzas Mario de la Ossa, proceso desde el cual impulsa espacios de enseñanza artística dirigidos a niños y jóvenes del municipio. A través de la danza y las prácticas culturales, la fundación promueve procesos de participación juvenil y transmisión intergeneracional de las tradiciones locales.

En esa misma línea surge la Semana Santa Infantil de Palmar de Varela, iniciativa creada por Mario de la Ossa con el propósito de vincular a las nuevas generaciones a las celebraciones religiosas y culturales del municipio. La participación de niños y jóvenes en estas representaciones fortalece la continuidad de prácticas comunitarias que articulan memoria, espiritualidad y pertenencia cultural.

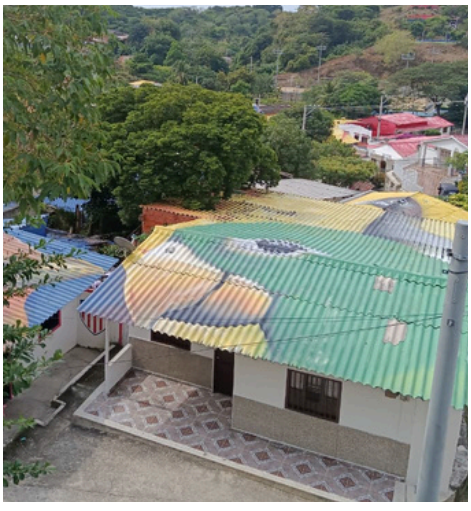
La experiencia desarrollada por Mario de la Ossa evidencia cómo las expresiones festivas y teatrales continúan funcionando como archivos vivos de la memoria colectiva en el Atlántico. A través del Carnaval, la danza y las celebraciones comunitarias, estas prácticas mantienen abiertos espacios donde la tradición permanece en movimiento y sigue dialogando con las nuevas generaciones.

4.6 Rodillones

En Sabanagrande, el colectivo de comunicaciones Rodillones ha consolidado un proceso comunitario que encuentra en la memoria, la palabra y la creación audiovisual formas de construir y narrar el territorio desde la experiencia de quienes lo habitan. Su trabajo reúne a jóvenes, mujeres, campesinos, líderes sociales y hacedores culturales alrededor de una apuesta colectiva donde la comunicación comunitaria funciona como herramienta de participación, reconocimiento e identidad.







Dentro de las manifestaciones musicales, el departamento conserva una tradición ligada a ritmos como la cumbia, el porro, el chandé, el mapalé y la puya, expresiones que continúan articulando celebraciones populares, carnavales y espacios de encuentro comunitario. En este panorama sobresale la figura de Pacho Galán, reconocido como “El Rey del Merecumbé”, cuya propuesta musical integró elementos del folclor Caribe con sonoridades orquestales que marcaron la historia musical colombiana. Junto a él aparece Nelson Pinedo, cantante barranquillero que alcanzó reconocimiento internacional como integrante de la Sonora Matancera, y Estercita Forero, compositora conocida como “La Novia de Barranquilla”, cuyas canciones evocan la cotidianidad, las calles y las memorias afectivas de la ciudad Caribe.

Las artes plásticas también ocupan un lugar fundamental dentro del panorama cultural atlanticense. La obra de Alejandro Obregón transformó la pintura colombiana mediante una estética profundamente vinculada al Caribe, sus paisajes y sus tensiones sociales. Desde Barranquilla desarrolló gran parte de una producción artística donde convergen naturaleza, violencia, memoria y modernidad. A esta tradición visual se suma Ángel Loochkartt, pintor y muralista barranquillero reconocido por su expresionismo figurativo y por una obra que dialoga constantemente con las sensibilidades culturales del Caribe.

Estas expresiones artísticas conviven con procesos culturales comunitarios que continúan fortaleciendo la memoria colectiva del departamento. La música, el teatro, la danza, los murales y las narrativas audiovisuales siguen funcionando como formas de representación territorial y construcción de identidad, permitiendo que las tradiciones del Atlántico permanezcan en movimiento entre nuevas generaciones.

El proceso surge de la necesidad de fortalecer narrativas propias capaces de representar las dinámicas culturales, sociales y afectivas de la comunidad desde una mirada interna. A través de la oralidad, el registro audiovisual y la construcción colectiva de relatos, Rodillones ha promovido espacios donde las memorias locales circulan como parte activa de la vida comunitaria, permitiendo que las experiencias cotidianas, las tradiciones y las luchas del territorio adquieran visibilidad y permanencia.



La apuesta del colectivo se mueve entre las aguas de la memoria y la creación. Cada imagen, testimonio o relato construido colectivamente funciona como una forma de recuperar voces que históricamente han permanecido al margen de las narrativas oficiales. En ese ejercicio, el audiovisual deja de ser únicamente un recurso técnico para convertirse en una práctica de encuentro y apropiación territorial.

Uno de los procesos más significativos desarrollados por Rodillones fue su participación en la iniciativa Entretejer Narrativas Audiovisuales para la Apropiación del Catastro Multipropósito en el Caribe colombiano, liderada por la Corporación Colectiva de Comunicaciones Montes de María Línea 21. A través de este proceso formativo, el colectivo logró construir una pieza audiovisual centrada en las memorias, expectativas y formas de habitar el territorio por parte de la comunidad.

La iniciativa contó con el acompañamiento del Instituto Geográfico Agustín Codazzi y del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, en el marco del Acuerdo de Subvención de Bajo Valor (ASBV). Entre septiembre de 2024 y julio de 2025, niñas, niños, jóvenes, docentes, lideresas y sabedores de distintos municipios del Caribe colombiano participaron en procesos de formación orientados a la construcción colectiva de relatos sobre memoria, territorio y futuro comunitario. La experiencia de Rodillones evidencia cómo la comunicación comunitaria puede convertirse en un espacio de preservación cultural y fortalecimiento social.



4.7 La familia Altamar

Dentro de las tradiciones culturales del Carnaval de Barranquilla, la familia Altamar ha construido una trayectoria profundamente ligada a la música, la danza y la preservación de las expresiones festivas del Caribe colombiano. A través de varias generaciones, su trabajo ha fortalecido procesos culturales vinculados a las cumbiambas y a la transmisión intergeneracional de las tradiciones carnavalescas en el Atlántico.

Uno de los principales referentes de este legado es Rafael Altamar López, integrante de la segunda generación de la familia Altamar, músico, gestor cultural y director de la cumbiamba El Cañonazo. Su trayectoria, construida durante más de seis décadas, ha estado vinculada a la promoción de las manifestaciones folclóricas del Caribe. En 2010 fue designado Rey Momo del Carnaval de Barranquilla, reconocimiento que consolidó su lugar dentro de la memoria festiva y cultural del departamento.

La continuidad de este proceso cultural permanece en manos de nuevas generaciones como Ivanoff Altamar, músico y director de la cumbiamba infantil Semillitas del Cañonazo. Su trabajo se ha orientado a la formación artística de niños y jóvenes, fortaleciendo espacios donde la música y la danza funcionan como herramientas de transmisión cultural. Asimismo, hizo parte de la delegación que asistió ante la UNESCO durante el proceso que permitió la declaratoria del Carnaval de Barranquilla como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad.



Rafael Altamar López,

A esta tradición se suma Nuribeth Altamar Pájaro, cuarta generación de la familia Altamar e hija de Ivanoff Altamar y Denis Pájaro. Como capitana de la cumbiamba El Cañonazo, ha desarrollado una labor de gestión cultural durante más de quince años, manteniendo activa la participación de nuevas generaciones dentro de las dinámicas festivas y comunitarias del Carnaval.

La experiencia de la familia Altamar evidencia cómo las cumbiambas funcionan como espacios de memoria colectiva dentro del Caribe colombiano. Más allá de la danza y la música, estos procesos preservan formas de encuentro comunitario, relatos familiares y saberes tradicionales que continúan circulando entre generaciones, sosteniendo la vitalidad cultural del Atlántico.

4.8 Aprendiendo del sitio sagrado de los Mokaná- Kasmhashoru o Piedra Pintada

Ahora continuando con nuestro recorrido nos hemos dirigido a Tubará. Este pueblo se encuentra en la vía que une Barranquilla con Cartagena y es muy significativo en este departamento porque desde allí se llega a conocer el legado del pueblo indígena Mokaná. En el corregimiento del Morro, específicamente, nos encontramos con una población ubicada un poco más allá de Puerto Colombia, allí se encuentra uno de los espacios sagrados del pueblo Mokaná. Este es un lugar que para los descendientes de este grupo indígenas significa "esquina tranquila del Dios HU". En su lengua este lugar se identifica como Kashmashoru, escrito también como Kamajorú o Kasmhashoru. Este es un vocablo de origen Arawak que fue utilizado por la antigua etnia de los Mokaná. En español este término se traduce como "Piedra Pintada". La razón, es que allí en su lugar sagrado se encuentra esta piedra ancestral.



Un hallazgo arqueológico, un petroglífico de más de 900 años que revela muchas de las creencias de los descendientes del pueblo Mokaná. Por eso los habitantes de esta población lo han asumido como un espacio de contemplación, meditación, evocación de memorias ancestrales y diálogo espiritual con sus dioses. En su cosmogonía los dioses cumplen distintas funciones en su vida que se podría consolidar con las ideas que La Pachamama, o madre tierra, les va mostrando el camino; el Dios HU que para ellos es el creador del pueblo Mokaná, los guía; y la diosa de la lluvia y el viento Guakaribana, se les manifiesta de distintas maneras. Para la comunidad, llegar a su lugar sagrado significa ascender, por eso ese camino que hacen cuesta arriba es un ascenso que está conectado con el ritual ligado a la introspección y el sacrificio.

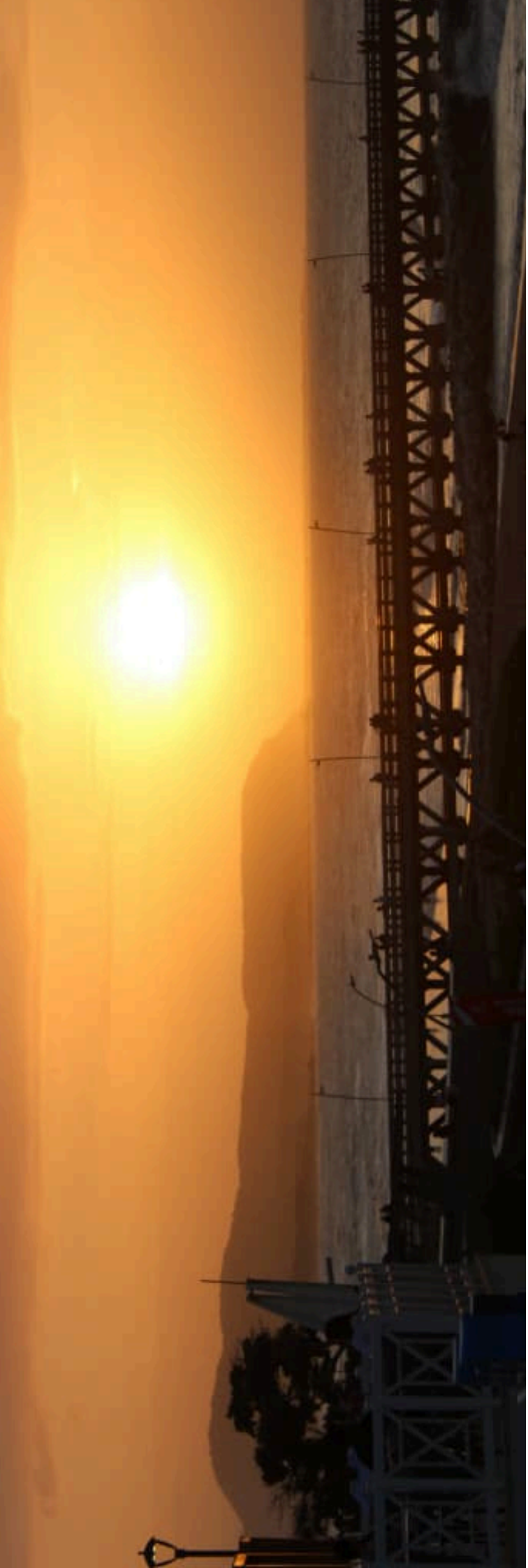
Cada año, los Mokaná tienen como tradición ascender a Piedra Pintada al comienzo del ciclo anual, también durante el solsticio de verano y así igualmente en el solsticio de invierno. Allí llegan para revisar las decisiones que han tomado, las cargas que han acumulado también para hallar una guía por parte de sus deidades cuando se encuentren en momentos de incertidumbre o dificultad.



El Cielo, Atlántico

De esta visita, nos llamó mucho la atención cuando nos dijeron que nos llevarían al "Cielo". Este es un lugar intermedio entre la caminata y la reflexión interior. Es un espacio desde donde se divisa el panorama que une la vegetación de este zona con el mar y que es esa pausa de entrada antes de emprender el sendero hacia Piedra Pintada. A ese lugar se entra por la zona más enmontada y donde la comunidad Mokaná conserva su conexión espiritual con sus raíces ancestrales. También aprendimos que esta zona tiene unos cuidadores de este espacio que son animales que los locales ven como guardianes de su piedra pintada.

Por último señalamos que también tienen los Mokaná rituales que los conectan con la naturaleza como abrazar un árbol y sentir la energía que emana de la tierra. Si seguimos entrando en la cosmogonía de los Mokaná y la relación que tienen con la piedra pintada expandiremos muchas otras perspectivas. Sin embargo, hay dos datos de cierre que nos parecen muy relevantes, uno, que en el recorrido no permiten fotografiar el lugar sagrado, evitando que sea profanado, y dos, que su amor por piedra pintada ha llegado a la plaza central de Tubará en donde se han replicado los jeroglíficos de la piedra, regalando a su comunidad este legado Mokaná para siempre, para que las generaciones no olviden este regalo de sus dioses.



4.9 Puerto Colombia: un muelle que trae brisas y memorias de inmigrantes

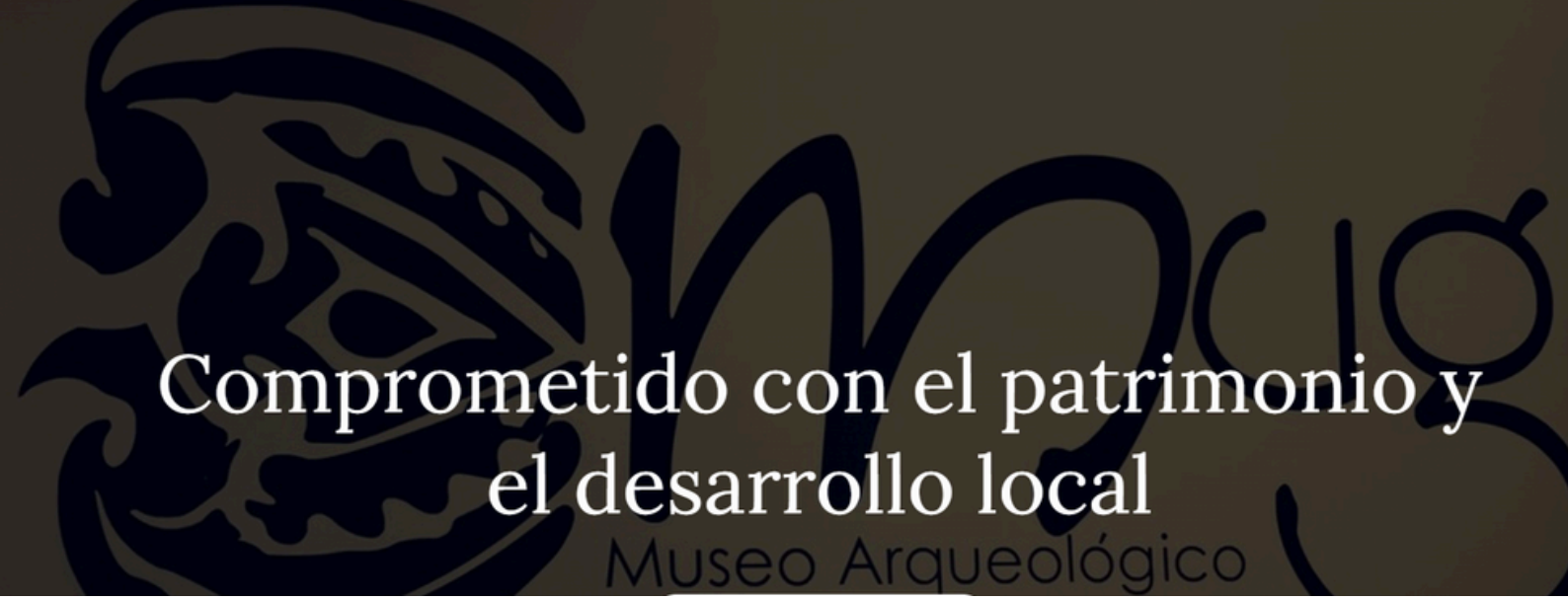
Continuamos nuestro recorrido por el Atlántico con una parada en Puerto Colombia. Un pueblo que nació con su mirada puesta en el mar, y además mostró la conexión de Barranquilla con la modernidad que llegaba a América Latina, en las primeras décadas del siglo XX. En su momento, fue considerado como uno de los más extensos e importantes de Colombia. Así pudimos ver un Puerto que emergía para preservar la memoria marítima de la nación. La modernidad que llegó por este puerto venía cargada de máquinas de escribir, gramófonos, películas, partituras y pinturas y europeas; es decir, otras formas de ver y vivir la vida. También, nos traían noticias de otros mundos que llegaban a Barranquilla por medio de los vapores transatlánticos de barcos y vidas que habían atravesado varias aguas y tal vez muchos mares. Sin embargo, no llegaban solo objetos raros y desconocidos, frutos de la modernidad, por este puerto, sino que también arribaron personas que venían con sus rostros cansados de la guerra. Algunos pertenecían a familias enteras que habían sido perseguidas por ideales políticos, o por derrumbes de imperios reconocidos. Ahora, llegaban con un hambre de conocer otros universos posibles y estos viajeros encontraron en la costa Caribe colombiana otra posibilidad de reinvención y reconstrucción de su patrimonio económico y cultural.

Así, vamos aprendiendo que el antiguo muelle de Puerto Colombia no era meramente una infraestructura portuaria, sino también un espacio que abría puertas para aprender de otras civilizaciones. Por ese muelle, hoy se escuchan ecos de otras lenguas que hablan en árabe, italiano, francés y también en las lenguas de las Antillas. Lenguas y lenguajes que poco a poco se fueron mezclando con el español del Caribe y con la música de los tambores que provenían de los patios de las casas. También habría en ese momento un comercio musical que incorporaba otros ritmos y tonalidades, nuevas arquitecturas, nuevos gustos que fueron gestando una ciudad cosmopolita en esta parte del Caribe. Una ciudad que olía a río y a mar, en donde la entrada de nuevas tecnologías y culturas le dio el nombre de la Puerta de Oro de Colombia a Barranquilla. Puerto Colombia era una parte muy importante de esta ciudad grande y aprendió entonces que como un espacio costero también era una frontera cultural.

Hoy en día, Puerto Colombia cuenta con un nuevo Muelle Turístico, el que vinimos a recorrer, que resalta no solo un proyecto de recuperación urbana. Este lugar también guarda una memoria histórica que da cuenta de la modernidad y la mezcla de culturas que conviven en Puerto, en Barranquilla y en muchos otros municipios del Atlántico. Las figuras de inmigrantes y las esculturas que vamos encontrando en el recorrido por este nuevo muelle, transforman este espacio urbano en una nueva narrativa sobre la inmigración y el desplazamiento. Aquí, se refleja la esperanza y la construcción colectiva del Caribe en otros momentos y se siente su herencia cultural en el presente. En este lugar, las esculturas de los viajeros que llegaron de otros puertos y otras aguas, aparecen para mirar el horizonte, recordando su pasado cultural y aguardando, tal vez, el regreso de amigos y familiares que volvieron a buscar algo que debía completar la historia local y regional.

Caminar al atardecer, por el nuevo muelle es hacer un tránsito entre siglos, mientras el viento golpea las barandas de este lugar, y los cuerpos de inmigrantes, se vuelven memorias perennes, reflejadas en las esculturas, también nos recuerdan que atravesaron el mar para quedarse. Nos dicen sin hablar que vinieron para dejarnos un archivo a cielo abierto que guarda muchas páginas del viaje y del mestizaje. Definitivamente, Puerto Colombia es un lugar donde el Caribe nos va mostrando otro lado de la naturaleza híbrida de su historia regional y donde siguen llegando, brisas de mar y recuerdos de viajes y vidas anteriores.





4.10 GALAPA: Entre artesanias de madera y la vida detrás de la vida del Carnaval

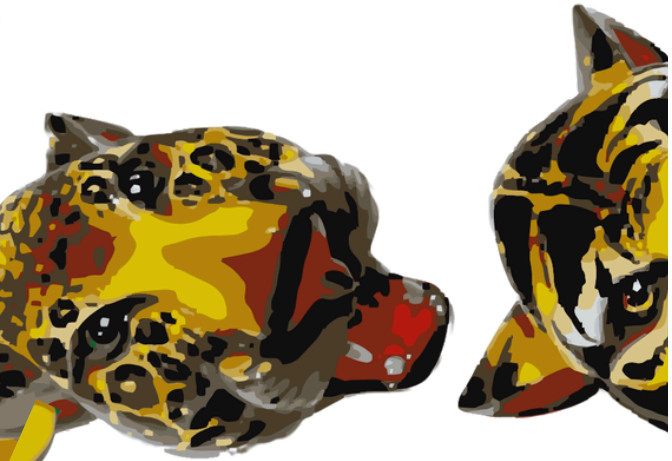
Nuestro recorrido por el Atlántico culminó en Galapa, un municipio que desde el polvo de sus calles parecería conservar el eco de los tambores del carnaval. Y desde el olor que emana del aserrín de la madera recién tallada, mostrar la fuerza del quehacer de sus artesanos. Allí está el MUGA, un museo arqueológico que recoge y divulga objetos ancestrales que dan cuenta de la memoria de los indígenas Mokaná, y de su cosmovisión, que ya vimos en nuestro viaje al Morro, entrando desde Tubará. Igualmente, guarda en sus instalaciones, una producción artística de muy alta calidad, en donde ebanistas artesanos trabajan arduamente para mantener vivas algunas de las máscaras más icónicas del carnaval de Barranquilla.

Este lugar lo conocimos de la mano de Zuley Vergara, una coordinadora de servicios hoteleros y turísticos de este municipio que se desempeña como ejecutiva comercial en un hotel en Barranquilla. Ella nos mostró, con mucho interés la importancia de visitar este lugar ya que el El MUGA, más que un museo, es un espacio que guarda una cartografía de los artesanos de Galapa. Con un paso a paso detallado conocimos la sensibilidad de este oficio. También vimos cómo ebanistas artesanos, nos enseñan sobre la persistencia, la paciencia, el detalle, y la creatividad. Pero, sobre todo, aprendimos sobre la dedicación que implica mantener viva la tradición; una visión plasmada en los colores intensos de sus máscaras de carnaval talladas en madera.

Esta labor nos pareció muy representativa ya que la percibimos como la vida detrás de la vida del carnaval, una festividad que nace desde el pueblo y para el pueblo, en principio del Atlántico, de distintas maneras. Desde sus inicios el sentido del carnaval y el significado de su batalla de flores era crear un acto simbólico que trajera paz y reconciliación después de la devastadora Guerra de los Mil Días; el propósito era lanzar flores en vez de balas. Además, ha sido una apuesta a crear un desfile que desde la sátira mostrara la realidad del entorno social y político de la región y del país, en general. De esta manera encontramos, en esta festividad, desde la representación de mitos y leyendas de la región hasta réplicas de figuras políticas.









Estas representaciones hacen parte de un discurso contestatario, que nos va mostrando que esta festividad también abre un diálogo con la realidad social y política circundante. Ahí hemos escuchado las letanías de Los Come Mico de San Juan Nepomuceno (Bolívar) y sus expresiones humorísticas, que hacen parte de la tradición oral de Bolívar, llenas de picardía y crítica social, pidiendo por la paz de Colombia. También hemos visto disfraces como el descabezado y la llorona que busca sus hijos perdidos como una forma de duplicar los resultados del conflicto armado.

En Galapa, puntualmente, los ebanistas artesanos nos muestran otra realidad de esta manifestación cultural, pues ellos representan un colectivo que está detrás del telón de fondo. De este modo, año tras año, siguen dando forma al universo simbólico que nace del Carnaval de Barranquilla.

Con ellos vimos, desde su espacio laboral, cómo cada máscara parece diseñada para mostrar una conexión entre el ritual festivo, y otras historias de vida. Unas que se narran en la cotidianidad de un trabajo que le da el pan de cada día a estos artesanos. Su misión por crear tigres y toritos, rostros híbridos, monos burlones, y marimondas, entre otros, es visibilizar desde la madera la relación que se mantiene entre la herencia campesina del Caribe y los elementos indígenas y africanos que la sostienen.



Museo de Galapa



En este lugar, el MUGA, las máscaras no son objetos decorativos sino artefactos culturales que muestran una resistencia simbólica. Son testimonios materiales de una tradición inmaterial que es, a la vez, una memoria colectiva que se niega a desaparecer. Galapa nos mostró una comunidad que hace del carnaval de Barranquilla una forma de auto-narrarse frente al olvido en el que puede encontrarse este y otros municipios, en este caso, del Atlántico. Recorrer este museo nos dejó la experiencia de un lugar que guarda, con supremo cuidado, una pedagogía de la identidad ancestral. En nuestra memoria, nos quedó resonando, el sonido que talla la madera, y el olor fresco del aserrín, como parte de un mundo que no muchos conocen. En este lugar del Atlántico, ahora sabemos que hay unos artesanos que cada año moldean, con una paciencia heredada de sus ancestros, otros rostros del carnaval.

Aquí existe un legado donde el carnaval de Barranquilla, patrimonio oral e inmaterial de la humanidad, adquiere una dignidad y un reconocimiento distinto. Esta vez, su colorido emerge desde el trabajo de unas manos cuidadosas que tallan las grietas de la madera con mucho afecto y dedicación.

CAPÍTULO V.

MAGDALENA

DENTRO DEL MAR Y MIRANDO A LA MONTAÑA



5.1 Contextualización territorial

El Departamento del Magdalena cuenta con una superficie 23.188 Km^2, esto quiere decir que su territorio es el 2.03 % de la superficie nacional y es el 11.5% de la región Caribe. La ciudad de Santa Marta es su capital. Este dato es muy importante porque esta ciudad es Distrito Turístico, Cultural e Histórico y tiene mucha relevancia en la preservación y divulgación de su cultura local. Magdalena está dividido políticamente en 30 municipios que se complementan culturalmente y que traen a su entorno, desde rumores de pesca de sus ciénagas y ríos, hasta cantos indígenas que bajan de la Sierra nevada.

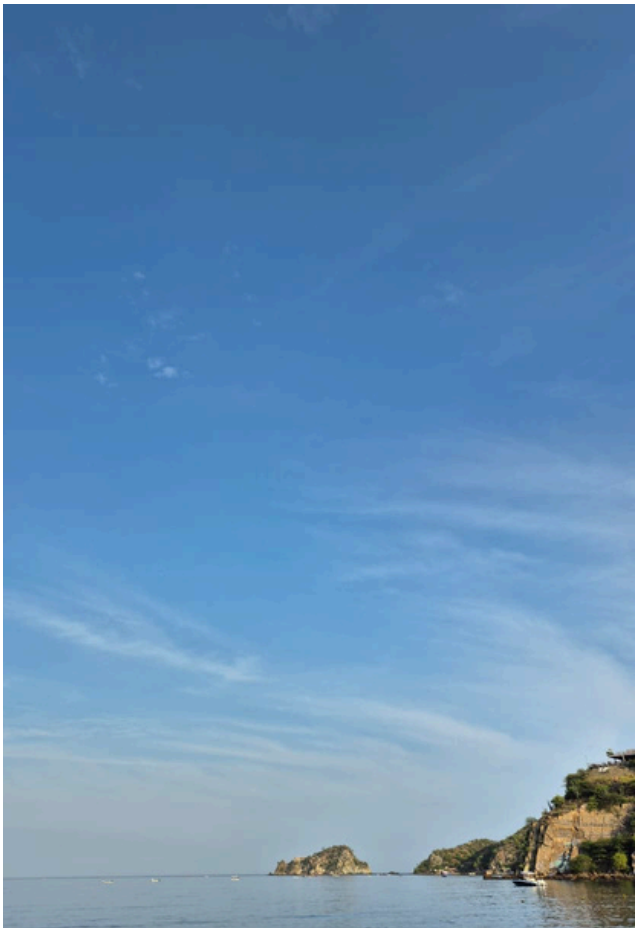
En Santa Marta, aprendimos que el mar abraza la Sierra; pues eso nos dijeron los anfitriones que nos recibieron en la Universidad del Magdalena, el historiador Jorge Elías Caro y el antropólogo Fabio Silva Vallejo. La razón que nos dieron es que el mar Caribe y la Sierra Nevada de Santa Marta se juntan naturalmente en la creación de una identidad que actúa como símbolo vivo de las cosmogonías indígenas y a la vez costeras de este territorio.

Capítulo V.

MAGDALENA

DENTRO DEL MAR Y MIRANDO A LA MONTAÑA





El Rodadero, Santa Marta. Magdalena

Aquí, aprendimos de los koguis que

“Primero estaba el mar... el mar era la madre”

Para esta comunidad, el mar era la matriz primordial que daba vida. Igualmente, desde aquí la Sierra Nevada se aprecia con un valor diferente, los indígenas la definen como –el corazón del mundo-, así se llama en sus lenguas y creencias de su territorio sagrado. Un lugar en donde los Mamos se acercan a sus ríos y sus montañas para hablar con ellos. Los rituales ancestrales de estas comunidades dan cuenta de estas visiones: ceremonias de pago a la tierra y a la Sierra, música ritual, y ofrendas, que en sus saberes conectan las comunidades con la naturaleza que los rodea, armónicamente.

Otro aspecto a destacar en este territorio es el aprecio y respeto que existe por la vida marina local, que se refleja en la pesca artesanal de la Cienaga grande del

Magdalena y llega hasta los arrecifes de corales y manglares del parque Tairona. Dicho esto, vemos que el agua, hace parte, en estas comunidades, de su sustento económico, pero es además muy importante porque guarda su memoria ancestral y colectiva.

Iniciativas recientes de paz, en los últimos gobiernos, han hecho uso del agua como un emblema regional y han devuelto embarcaciones a pescadores que han sido víctimas del conflicto armado. Así estas comunidades del Magdalena han dado un nuevo significado a sus rutas fluviales y las han revisitado desde la óptica de “caminos hacia la paz". A pesar que aún existen factores que indudablemente fracturan el tejido natural y cultural de esta zona como son: el turismo no regulado, megaproyectos viales, y el cambio climático; aquí, este mar Caribe, que abraza la Sierra sigue siendo un símbolo de identidad y paz que unifica no sólo desde el agua, sino también desde la montaña.



Universidad del Magdalena

En Magdalena, el horizonte está marcado por dos gigantes naturales: el mar Caribe y la Sierra Nevada de Santa Marta.

Entre estos dos mundos, las comunidades han construido una relación profunda con la naturaleza. Desde la montaña descienden ríos que alimentan la vida de los pueblos. Y en la costa, el mar abre caminos hacia otras culturas y memorias. Las comunidades indígenas y afrodescendientes mantienen saberes que hablan de equilibrio, respeto y conexión con el territorio.

A este territorio llegamos para aprender mucho sobre la riqueza cultural de esta región y también para seguir expandiendo nuestros puntos de vista sobre la ciudad de Santa Marta. Nuestro anfitrión el Profesor Jorge Caro nos contó sobre los trabajos que la UniMagdalena realiza con las comunidades indígenas y cómo hacen parte activa de su comunidad académica estudiantes indígenas que bajan de la Sierra.

Sin lugar a dudas el profesor Jorge Elías un excelente anfitrión. Nos orientó el recorrido y además nos puso en contacto con personas y sitios que debíamos visitar.


Jorge Enrique Elías Caro

En su oficina vimos su colección de artefactos culturales. Aquí conocimos una gran variedad de sombreros y máscaras indígenas, al igual que la relación que guardan con la memoria cultural. Igulamente, escuchamos sobre las dinámicas portuarias de la ciudad de Santa Marta y como hacen parte de la identidad del este territorio. Para nosotras su perspectiva marítima se adentra en el mar, en sus problemáticas, en su biodiversidad, en su relación con la Sierra, etc. Por eso decidimos darle ese título que reiteramos y que nos ha quedado en nuestra memoria “dentro del mar y mirando a la montaña”

5.2 En un recorrido que unifica narraciones orales, ancestralidad e historia

Entrando un poco más en la cultura de este territorio nos concentramos en cinco lugares y/o espacios específicos: 1. la Oraloteca que lidera el profesor Favio Silva de la Universidad del Magdalena; 2. los museos del Oro Tairona, y el Banco de la República, 3. La Quinta de San Pedro Alejandrino, 4. el Centro Cultural San Juan Nepomuceno y 5. Minca, en las estribaciones de la Sierra Nevada.

Para comenzar aprendimos con el profesor Fabio que en la Sierra cohabitan cuatro pueblos indígenas: Arhuaco, Kogui, Wiwa, Kankuamo. Este hecho no es accidental ni geográfico meramente, es, por lo contrario, un sistema de vida que mantiene el equilibrio climático, geográfico, ambiental, desde tiempos ancestrales. Por esta razón, para estas comunidades, defender la Sierra es defender la vida de todos. En pocas palabras, el mar y la montaña son guardianes simbólicos de identidades colectivas de toda la región Caribe, y por ende también del país.

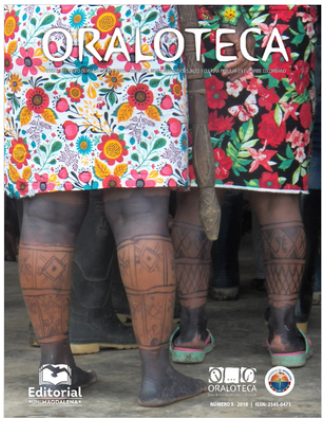
El profesor Fabio Silva Vallejo es el líder del Grupo de Investigación (Oraloteca) que recoge narraciones sobre Oralidad, Narrativa Audiovisual y Cultura Popular en el Caribe Colombiano, desde la Universidad del Magdalena. Su grupo de investigación recopila y difunde narrativas sobre tradiciones, saberes y memorias de la región Caribe, pero en especial del territorio del Magdalena. Estos registros orales incluyen trabajos muy destacados sobre la salvaguarda de las oralidades del territorio y también de las historias y problemáticas de comunidades afro, pescadoras, campesinas, e indígenas, del Caribe colombiano.



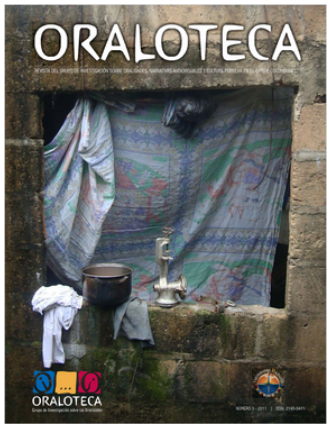






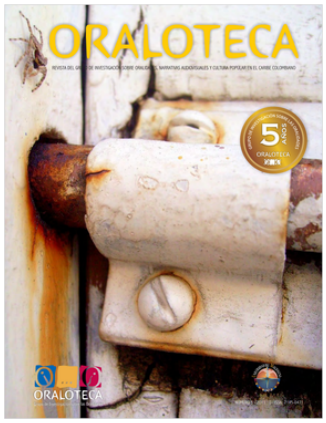


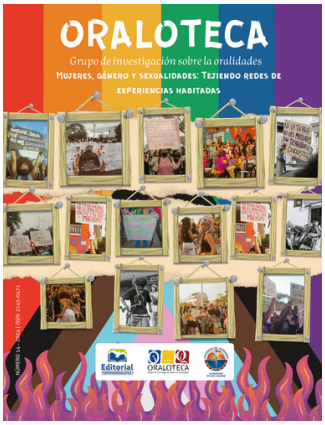
Su repositorio digital es una gran contribución para la región y también para los estudiantes y docentes que encuentran en los resultados de estos proyectos una documentación digitalizada que amplía perspectivas sobre su entorno Caribe. Allí se enriquece el aprecio por las tradiciones de las comunidades que hacen parte de los Caribes interiores. Igualmente, es una invitación a mirar hacia adentro del Caribe, con sus complejidades, realidades y formas de vida.



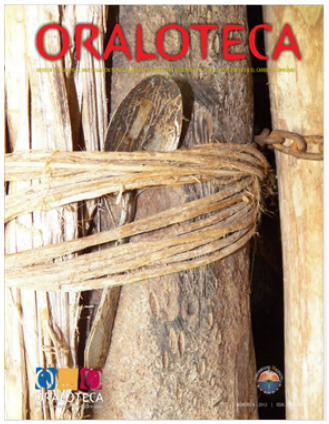


Entre otras de sus publicaciones se encuentran los volúmenes de la Revista Oraloteca, el libro Historias del Magdalena y el libro de fotografías Cosas del Caribe.









5.3 Visitando los museos de Santa Marta

Como segunda escala, realizamos nuestra visita al Museo del Oro Tairona y al Banco de la República. Este recorrido no empezó directamente con esa dirección, allí llegamos con Juan Carlos Celedón, un líder natural de la comunidad de Pescaíto, un barrio de Santa Marta, y quien hace parte de la Fundación Explorambiente.

Juan Carlos hace unos recorridos que él ha llamado “Free Tour Pescaito” y que buscan generar una alta sensibilidad por su entorno, tanto desde la formación que hace a la comunidad en relación a la preservación de la vida marina, así como desde el cuidado que fomenta por el medio ambiente desde la ciudad de Santa Marta. Con él recorrimos el centro histórico y de su mano lo vimos desde otras perspectivas, centrados en la importancia de la Bahía y su relación con la producción turística y estudios sobre la biodiversidad marina de esta región.

Fuimos invitadas a visitar los museos del Centro Histórico y es allí donde nos encontramos con varias exposiciones y muestras culturales. En estos espacios, los guías nos contaron sobre las culturas ancestrales de la Sierra Nevada, su cosmovisión y rituales del mar y la Sierra. Así que seguimos entrando en este territorio con muchas ganas de aprender más sobre entornos de paz y culturas. En el Museo del Oro Tairona - Casa de la Aduana-, recorrimos varias salas.

Juan Carlos Celedón -Free Tour Pescaito

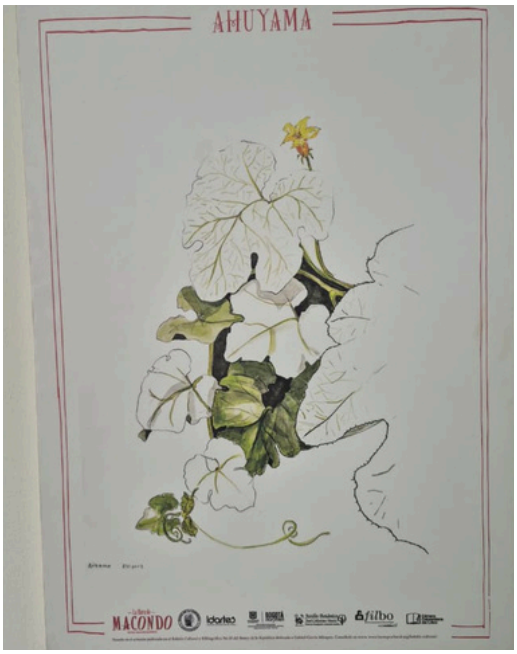


En este recorrido pudimos comprender que el territorio no es únicamente una geografía, y que los símbolos que este museo conserva representan rituales de resistencias que sobreviven tanto en las distintas estribaciones de la Sierra Nevada, como en las orillas del río Magdalena. Aquí, los objetos etnográficos, evidenciados en artefactos del oro tairona y las cerámicas rituales no son solo piezas arqueológicas. En realidad, son testimonios silenciosos de una civilización que, aún hoy en día, mantiene una relación espiritual con la naturaleza que les rodea. En un paseo o estancia por la Sierra Nevada será tangible ver en las comunidades de los kankuamos, koguis, wiwas, y arhuacos la interacción que tienen con sus montañas y también con los cuerpos de agua.



5.4 De Paso por el Banco de la Republica

Al llegar al Banco de la República observamos las distintas maneras que usa para fomentar un aprecio cultural por el legado ancestral. Es así, como un espacio de exposiciones, que en principio podría ser solamente contemplativo, se transforma en un reconocimiento institucional de artefactos culturales. De este modo, se cambia la dinámica de la mera contemplación al pasado y se llega a cautivar plenamente a sus visitantes que circularán por este espacio.



Exposición "Flora de Macondo" , Obra inspirada en el trabajo botanico de Santiago Madriñan

Entrar a las distintas salas genera un deseo por querer conocer un poco más de los hallazgos que se encuentran en este espacio. Pues, de principio a fin se aprecia cómo se reconstruye simbólicamente el Caribe colombiano desde la perspectiva museográfica.

Desde la conexión entre las distintas salas vamos encontrando una articulación de las memorias fragmentadas del territorio, que ahora se conectan con su pasado indígena. También vemos de cerca prácticas culturales contemporáneas que reconocen la biodiversidad, pero también la diversidad humana, que hace parte del Magdalena.

En sus distintas salas existe una relación consecuente entre campesinos, comunidades indígenas, pescadores, investigadores y ciudadanos del común.

Definitivamente este es un espacio en donde todos son convocados para contar las realidades de su región, en primera persona y de viva voz. De esta manera, el museo tiene un rol de reparador cultural y además de visibilizar y reivindicar la memoria colectiva de ambas, la Sierra Nevada, y la ciudad de Santa Marta.





"Pinturas y retratos de los indígenas colombianos"
Fotografías de Piers Calvert en la red de Centros Culturales del Banco de la República

5.5 La Quinta en Homenaje a las AFROSAMARIAS

Nuestra tercera parada fue en la Quinta de San Pedro Alejandrino. Fuimos allí, además de visitar al Libertador, esta vez, puntualmente, a ver una exposición sobre mujeres afro que de distintas maneras reclamaban ser incluidas en la celebración de los 500 años de la fundación de la ciudad de Santa Marta. Este es un proyecto artístico que se denominaba Afrosamarias: imágenes de pervivencia entre la sierra y el mar, desde el cual se exaltaba a catorce lideresas afro de la ciudad quienes desde esta exposición alzaban la voz.

Su narrativa buscaba reinscribir su presencia en la historia local, a partir de una mirada que les devolviera su dignidad como agentes activos/as de esta comunidad. Esta muestra artística se presentó en el Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo, que está ubicado en la Quinta de San Pedro Alejandrino.

Estas actividades artísticas fueron impulsadas por el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. Así, esta exposición, por medio de la voz femenina de estas Afrosamarias también mostró un reclamo más colectivo. Estas mujeres se sumaron a así a la celebración de los 500 años mostrando los aportes a sus comunidades, donde han sido bases fundamentales en la construcción de una ciudad que muchas veces las ha borrado del paisaje.

En la clasificación social y étnica del territorio del Magdalena, surgió un debate sobre el valor que se le da a las comunidades indígenas de esta región, en las celebraciones oficiales y esto es indiscutible. Sin embargo, representantes del movimiento afro, expresaban que había un silenciamiento a su aporte cultural en este territorio costero en donde su presencia había sido muy activa desde siempre. Así, con estas ideas en mente, recorrimos varios pabellones encontrando fotografías artísticas y ampliadas, de mujeres afro que habían hecho grandes aportes (con biodatas incluidas), en el Departamento y en la ciudad de Santa Marta.







De este modo, a través de estas grandes fotografías, estas mujeres Afro se sumaron a este espacio donde convergen memoria histórica, arte contemporáneo y educación patrimonial. Desde la Fundación Museo Bolivariano se ha buscado generar una presentación cultural que articule exposiciones con procesos pedagógicos de conservación ambiental e igualmente generando una reflexión histórica alrededor de la identidad caribeña.

Igualmente, es relevante tener en cuenta que El Jardín Botánico que se encuentra en esta hacienda es mucho más que un ornamento paisajístico. En realidad, es un archivo natural de la biodiversidad que se encuentra en el Caribe colombiano, lo cual marca una relación espiritual entre territorio y memoria. En sus salas y senderos, se podría imaginar a un Bolívar que dialoga simbólicamente con las expresiones artísticas contemporáneas y con las nuevas generaciones que visitan este recinto.

De esta manera comprenderíamos que la independencia sigue siendo una pregunta abierta sobre América Latina y sus formas de habitar la historia. La Quinta de San Pedro Alejandrino permanece aquí anclada, entre árboles y muros coloniales, rescatando cada día las memorias más significativas de la región.



Museo Nacional de Colombia. (2025, 25 de julio). Afrosamarias: Un reconocimiento a las mujeres afro en los 500 años de Santa Marta. Museo Nacional de Colombia. Museo Nacional de Colombia

5.6 Visitando el Centro Cultural Claustro San Juan Nepomuceno

Nuestra cuarta parada fue el Centro Cultural Claustro San Juan Nepomuceno. Entrar y caminar por sus corredores significó para nosotras mucho más que visitar una edificación patrimonial. Allí llegamos para atravesar varias capas de la memoria de Santa Marta. Este lugar que ha sido en el pasado un seminario, también universidad, palacio episcopal, casa de la cultura y refugio de saberes ciudadanos ahora ha llegado para custodiar el arte contemporáneo. También es un espacio idóneo para los conversatorios sobre reflexión cultural, esta vez lo hace desde la Universidad del Magdalena. Sus patios iluminados que reciben el sol Caribe, nos recuerdan que la cultura es una forma de resistencia simbólica que lucha siempre contra el olvido.







En este claustro hoy en día, se realizan tertulias, talleres, exposiciones pictóricas, conciertos, y presentaciones performativas, entre otras. Todo esto para saber que la academia regional se articula con las expresiones populares del Gran Caribe, del Caribe colombiano y del Magdalena desde una gestión cultural que unifica a los ciudadanos de Santa Marta y a sus visitantes. Así pudimos ver que este lugar facilita la circulación de saberes y la democratización de acceso al arte en esta ciudad. Este Claustro, luego entonces es un puente entre la tradición y el arte contemporáneo. A nuestra salida de este lugar seguíamos escuchando una resonancia de la exposición artística que presenciamos, pero mucho más que eso, al ver y escuchar cómo la universidad asume la cultura como una práctica de transformación colectiva y nuevas ciudadanías

5.7 Un rato descubriendo más de Minca

Ahora cerrando nuestra ruta por el Magdalena, les contamos que la última parada que hicimos fue en Minca. Este lugar se encuentra en las estribaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta. Un espacio donde la montaña pareciera desprenderse poco a poco del Caribe y nos trae un aire que tiene el espesor húmedo de la selva. Minca es uno de esos territorios que parece estar suspendido entre la memoria ancestral y la contemplación. Es un pueblo que está atravesado por ríos de aguas frías y senderos con mucha niebla, y hace un esfuerzo muy merecido por resistirse al cambio de los tiempos modernos. Allí, encontramos antiguas fincas cafeteras desde donde se escuchan los cantos de las aves sustituyendo el ruido urbano.

Sin embargo, a pesar de la belleza de su paisaje Minca también guarda otras historias para contarnos. Este un espacio que tiene impresas las huellas culturales de la Sierra Nevada, y también guarda en su ambiente la mística espiritual de los koguis, arhuacos, wiwas y kankuamos. De este modo, su memoria territorial hace parte de un ecosistema sagrado y nos deja ver que es una de las reservas bioculturales más importantes del país.

Este último recorrido fue muy relevante en este trabajo de campo en donde conectamos de principio a fin esta idea que el mar abraza la Sierra. Presenciamos cómo ambos son pilares culturales de esta región que sigue velando por salvaguardar sus culturas ancestrales, su biodiversidad y sus saberes comunitarios.



Cascacadas Marinka, Minca.

En un auge por el ecoturismo y proyectos comunitarios se han impulsado iniciativas que buscan recuperar prácticas agrícolas tradicionales, preservar las fuentes hídricas y fortalecer las narrativas identitarias de la región frente al avance desmedido del turismo comercial. Minca luego entonces nos da un cierre muy coherente con toda la narrativa de este E-Book, indicándonos que, en cada sendero de esta Sierra, se puede encontrar un refugio simbólico del Caribe colombiano. Aquí hemos dejado un lugar donde la naturaleza, dialoga con la identidad y la memoria ancestral.





Capítulo VI·

CESAR

Ritmos de ancestros y piloneras



Capítulo VI.

CESAR

Ritmos de ancestros y piloneras

6.1 Contextualización territorial

El departamento del Cesar cuenta con un amplio territorio y tiene límites con varios departamentos: La Guajira, Magdalena, Bolívar, Santander, y Norte de Santander. Esto nos indica que abarca desde valles planos hasta montañas nevadas, que ofrecen una gran diversidad hídrica cultural y climática. Así entramos al Cesar y al Valle del Cacique Upar, desde una cuenca de memorias y piloneras que escuchan cuentos y cantos que vienen desde la Sierra Nevada de Santa Marta hasta la serranía del Perijá.

Un espacio territorial donde la geografía delimita más que espacios. También marca ritmos musicales y modos de vida. Sus planicies son cálidas y atravesadas por varios ríos como: el Cesar, el Magdalena, el Guatapurí, el Badillo, el Ariguaní, el Magiriaimo, y el Manaure. Esto nos muestra que su conexión con las fuentes de agua es muy abundante y se determina por muchísimos ríos de aguas frescas a causa de la cercanía con la Sierra Nevada. En el Cesar, sus Caribes interiores son espacios de una gran sensibilidad cultural que denota un cercano encuentro entre lo rural, lo indígena y lo campesino.

En este paisaje, su capital Valledupar surge como un epicentro que la hace la cuna del vallenato. Este género musical es una forma de narrar el mundo desde la cosmovisión mestiza que recoge saberes indígenas y comunitarios. Sus instrumentos: la caja, la guacharaca y el acordeón, nos cuentan desde historias de amor, hasta conflictos sociales y recuerdos nostálgicos que unen el presente con el pasado.



Fotografía fragmento de "Un canto para Sororia", Obra original de Maderos Teatro

El Cesar también está repleto de tradiciones y arte popular que toma forma en la oralidad campesina, pero también en las fiestas patronales, para hacerse parte de una estética cotidiana que rememora las conexiones entre lo colonial, lo indígena y lo comunitario. En su tierra se encuentran memorias de una abundancia agrícola y ganadera, pero también de tensiones históricas marcadas por el conflicto armado. En definitiva, entramos a un territorio donde la cultura se sigue viviendo como una continuidad que enhebra hilos para conectar la celebración, con la memoria y el trabajo.

6.2 Eduardo Santos: escribir para que el territorio no se acostumbre a la violencia

Para empezar a narrar una entrada al departamento del Cesar decidimos hablar con Eduardo Santos. Él es alguien que conoce el Cesar no solamente desde el periodismo, sino desde la memoria profunda de lo que ha atravesado el territorio durante décadas. Mientras conversábamos, las historias iban apareciendo sin necesidad de dramatizarlas. Nombres, episodios y recuerdos de una región marcada por la guerra, pero también por una insistencia constante en sostener la cultura como una forma de no dejarse consumir completamente por ella.

Eduardo es periodista de El Pilón, uno de los periódicos más importantes del Cesar, pero su trabajo desborda el ejercicio informativo cotidiano. Habla de Valledupar y del departamento como alguien que ha visto cómo la violencia atravesó familias, universidades, barrios y procesos culturales enteros.
Menciona a antiguos profesores que terminaron vinculados a la guerrilla, recuerda asesinatos que golpearon profundamente la vida cultural del departamento y habla también del paramilitarismo como una presencia que transformó la manera en que muchas personas aprendieron a habitar el territorio.

Pero lo más interesante es que su discurso no se queda únicamente en la memoria de la violencia. Constantemente vuelve hacia otra idea: la necesidad de construir espacios culturales capaces de disputar esa historia.



Mientras hablaba, aparecían nombres y proyectos casi como un mapa alterno del Cesar. Maderos Teatro trabajando con jóvenes y llevando sus obras fuera del país. Julio Oñate impulsando festivales de poesía y declamación en Codazzi. Gestores culturales promoviendo cine, música y literatura desde distintos municipios del departamento. Para Eduardo, todos esos procesos tienen algo en común: funcionan como respuestas culturales frente a contextos históricamente atravesados por la guerra.

Ahí es donde su mirada como periodista adquiere otra profundidad. No se limita a registrar hechos. Intenta conectar los procesos culturales con las transformaciones sociales del territorio. Por eso insiste tanto en la lectura, en la escritura y en el arte como herramientas necesarias para los jóvenes del departamento. Habla de festivales de libro, de encuentros literarios y de proyectos universitarios como Leer da sueños, una iniciativa impulsada junto a estudiantes para fomentar lectura de autores locales, nacionales y latinoamericanos.

En su manera de narrar el Cesar no aparece una separación estricta entre cultura y construcción de paz. Más bien parece entenderlas como procesos profundamente relacionados. Mientras conversábamos, repetía constantemente que el problema no consiste únicamente en rechazar la violencia, sino en ofrecer otras posibilidades de vida y de imaginación para las nuevas generaciones. Por eso menciona tantas veces la necesidad de apoyar el teatro, la música, el cine, la pintura y la literatura.

Parte importante de su trabajo también ha estado vinculada a procesos con personas desmovilizadas y víctimas del conflicto armado. Allí comprendió algo que atraviesa buena parte de su discurso: la paz no se construye solamente desde acuerdos políticos o institucionales, sino desde transformaciones más pequeñas relacionadas con la manera en que las personas aprenden a verse mutuamente después de la guerra.

"Una cruzada de amor por Valledupar,"

Mencionaba Eduardo, una iniciativa que busca promover conversaciones alrededor del respeto, la diferencia y la convivencia dentro de la ciudad. Mientras lo escuchábamos, uno entendía que para él la cultura no funciona únicamente como entretenimiento ni como patrimonio. Funciona también como una manera de reorganizar las relaciones sociales en territorios donde la violencia dejó fracturas profundas.

Porque en un departamento donde tantas historias quedaron atravesadas por la guerra, seguir escribiendo, leyendo y creando también termina siendo una manera de resistir.



Molina, A. (2026, 6 de enero). Valledupar, 476 años de amor y poesía. Radio Guatapurí.

6.3 Enseñar desde el cuerpo, formar desde el territorio

Al escuchar al profesor Olger Rafael Baena, resultó evidente que su labor trasciende la enseñanza de la danza. Aunque es reconocido como docente, gestor cultural y director artístico de la corporación Chingalé, su trayectoria ha estado orientada principalmente a la formación humana y al fortalecimiento de los vínculos entre los jóvenes y su territorio a través de las prácticas culturales.

Fundada en 1997 como una iniciativa juvenil en torno al baile, Chingalé evolucionó hasta convertirse en un proceso formativo de largo alcance. Lo que comenzó como un espacio de encuentro para ensayar reúne hoy a distintas generaciones que han encontrado allí no solo una formación artística, sino también aprendizajes relacionados con la disciplina, el sentido de pertenencia y el trabajo colectivo. Para Baena, el baile nunca ha sido un fin en sí mismo, sino un medio para comprender y transmitir significados culturales.

Desde esta perspectiva, enseñar danza implica enseñar contexto. Cada ritmo y cada movimiento remiten a procesos históricos y sociales que deben ser comprendidos antes de ser representados. Por ello, cuestiona las prácticas centradas únicamente en la repetición de coreografías, pues considera que el verdadero riesgo no es la ejecución técnica deficiente, sino la pérdida del sentido cultural que sustenta estas expresiones.

Esta visión se relaciona con su interés investigativo sobre los aires del vallenato, tema que ha orientado parte de su trabajo académico. Su aproximación busca comprender las narrativas, memorias y transformaciones culturales presentes en estas músicas, entendidas como formas de transmisión de la experiencia colectiva. Esta mirada ha influido directamente en sus procesos pedagógicos, donde la danza se concibe como un archivo vivo de las historias del territorio.



Corporación Chingalé, Valledupar

En consecuencia, los estudiantes no solo aprenden secuencias corporales, sino que desarrollan la capacidad de narrar desde el cuerpo. Cada montaje se convierte en una representación de memorias, celebraciones, conflictos y resistencias que hacen parte de la identidad regional. La danza adquiere así una función pedagógica que fortalece la relación de los jóvenes con su entorno cultural.

Esta experiencia se refleja también en programas como Artes para la Paz, donde Baena ha trabajado con jóvenes provenientes de diversos contextos. Su labor consiste en acercarlos a las tradiciones culturales de la región mediante el conocimiento de danzas, ritmos e historias locales. A través de este proceso, muchos logran reconocerse en esas expresiones y construir una relación más significativa con su identidad y su territorio.

Al recordar a quienes han pasado por Chingalé, destaca que numerosos estudiantes se han convertido en profesionales de distintas áreas, conservando valores como la responsabilidad, el respeto y el compromiso comunitario. Esto permite entender su trabajo no solo desde una dimensión artística, sino también educativa y social.

Asimismo, subraya la importancia de investigar, documentar y registrar las prácticas culturales desde las propias comunidades. Para él, producir conocimiento sobre estas manifestaciones contribuye tanto a su preservación como a una comprensión más profunda de su significado.



Corporación Chingalé, Valledupar







En conjunto, la experiencia del profesor Olger Baena muestra cómo la cultura puede convertirse en un escenario de formación, pertenencia y construcción de paz. Desde esta perspectiva, la danza deja de ser únicamente una práctica escénica para convertirse en una herramienta que fortalece la memoria, la identidad y los vínculos comunitarios. Al final de la conversación, permanecía la impresión de que su trabajo consiste, precisamente, en enseñar a los jóvenes a habitar su territorio desde el cuerpo, la memoria y las historias que permanecen vivas en cada ritmo que interpretan.

6.4 El pilón: una práctica para sostener la comunidad

Esta vez nos acercamos a una de las prácticas culturales más representativas de la región: el baile del pilón. Antes de conversar con el profesor Olger Rafael Baena, el pilón parecía una manifestación fácilmente reconocible por su presencia en la apertura del Festival Vallenato. Sin embargo, a medida que avanzaba la conversación, esta expresión se reveló como una práctica profundamente vinculada a la memoria colectiva y a las dinámicas de encuentro comunitario.

Según explicaba el profesor, el pilón no surgió originalmente como una coreografía organizada ni como un espectáculo escénico. En sus inicios fue una práctica festiva y callejera asociada a las celebraciones de carnaval, donde grupos de hombres recorrían las casas cantando versos a cambio de comida o dinero. En ese contexto, la palabra cantada ocupaba un lugar central como medio para narrar escenas de la vida cotidiana y transmitir saberes populares.

Muchos de estos versos evocaban labores domésticas y agrícolas, especialmente aquellas realizadas por las mujeres, convirtiendo al pilón en un valioso archivo oral de prácticas y experiencias comunitarias. Su importancia, por tanto, no radica únicamente en su dimensión festiva, sino también en su capacidad para preservar memorias transmitidas de generación en generación. Con el tiempo, esta tradición experimentó transformaciones significativas. Figuras como Lola Bolaño y Sara Bozón contribuyeron a su organización como comparsa, mientras que la consolidación del Festival Vallenato favoreció su institucionalización como símbolo cultural de Valledupar. No obstante, para Baena, lo esencial ha permanecido: la capacidad del pilón para reunir a las personas alrededor de una práctica compartida.

Más allá de su carácter folclórico, el pilón cumple una importante función social. Los ensayos, los recorridos y la preparación colectiva fortalecen vínculos intergeneracionales y permiten la transmisión de conocimientos, valores y memorias culturales. En estos espacios, niños, jóvenes y adultos participan de una experiencia común que favorece la convivencia y el sentido de pertenencia territorial.

Corporación Chingalé, Valledupar



El profesor destaca además el impacto que estas prácticas tienen en la vida de los jóvenes. Las actividades culturales generan rutinas, responsabilidades y redes de apoyo que pueden convertirse en referentes significativos dentro de contextos marcados por desigualdades sociales. Desde esta perspectiva, la cultura actúa como un espacio de construcción colectiva y no simplemente como una forma de entretenimiento.

No obstante, también señala algunos desafíos derivados de las transformaciones contemporáneas del pilón. La competencia entre grupos y la búsqueda de mayor espectacularidad pueden conducir a una valoración excesiva de la forma, relegando los significados históricos que dieron origen a la tradición. Por ello, insiste en la necesidad de fortalecer la investigación y la pedagogía cultural.

Para Baena, participar en el pilón implica comprender los elementos simbólicos que lo conforman: los versos, la batea, los recorridos y su origen popular. Este conocimiento permite que quienes hacen parte de la práctica se reconozcan dentro de una historia compartida y no únicamente dentro de una representación escénica.

En este sentido, el pilón puede entenderse también como una forma cotidiana de construcción de paz. Al promover el encuentro, la cooperación y el reconocimiento mutuo, contribuye a fortalecer la cohesión social y la permanencia de una memoria colectiva.

Quizá sea esta capacidad de reunir a las personas alrededor del canto, el cuerpo y la tradición lo que explica su vigencia como una de las expresiones culturales más significativas de la región.



Olger Baena y estudiantes del grupo de piloneras de la Universidad Popular de Cesar, Piloneras 2026

6.5 MADEROS TEATRO: Desde las tablas y para la comunidad

Al empezar este apartado nos preguntaremos, ¿Quién es Maderos?. Pues, les contamos que Maderos Teatro nació en Valledupar como una disidencia del teatro universitario y con el paso del tiempo terminó convirtiéndose en uno de los procesos escénicos independientes más importantes del Caribe colombiano. Sin embargo, al acercarse a su trabajo, uno entiende rápidamente que Maderos no puede explicarse únicamente como una sala de teatro o como un colectivo artístico convencional. Lo que allí ocurre parece responder a una forma mucho más compleja de entender la creación de este grupo teatral, donde el arte funciona al mismo tiempo como ejercicio de memoria, práctica política y construcción comunitaria.

Desde una antigua casona restaurada en el centro histórico de Valledupar, el colectivo ha construido un espacio cultural que articula teatro, ciudadanía y transformación urbana. A pesar de mantener una posición crítica frente al poco respaldo recibido históricamente desde la administración municipal, Maderos ha logrado consolidarse mediante procesos independientes y articulaciones con proyectos culturales de alcance nacional impulsados por el Ministerio de Cultura y por la Gobernación del Cesar. Esa permanencia, construida más desde la autogestión que desde el apoyo institucional local, también explica parte de la fuerza simbólica que tiene hoy el colectivo dentro de la ciudad.

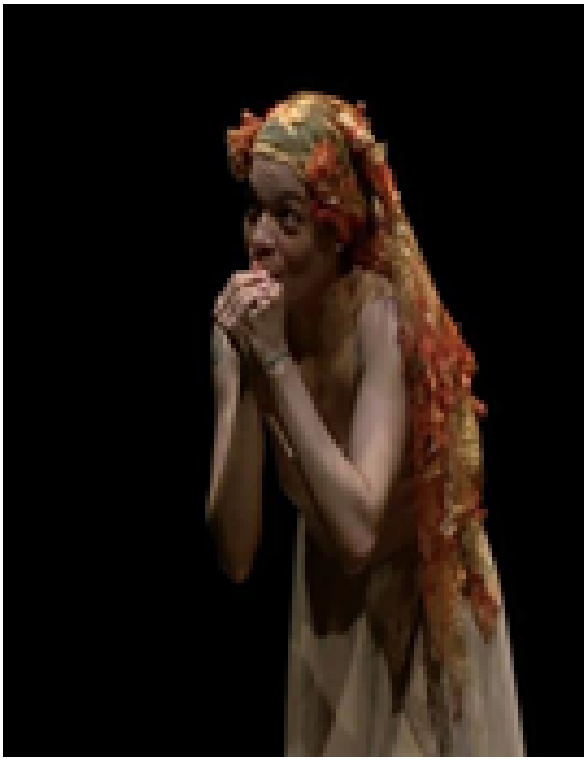


"Un Canto Para Sororia"
Obra original Maderos Teaatro.

Pero quizá lo más particular de Maderos no está solamente en la puesta en escena, sino en el lugar que ocupa la palabra dentro de todo el proceso creativo. Mientras conversábamos sobre sus obras y metodologías, aparecía constantemente la idea de que el teatro, para ellos, comienza mucho antes del escenario. Empieza en la escritura, en la conversación, en la escucha y en la capacidad de convertir la oralidad cotidiana del Caribe en materia dramatúrgica.

Aunque Rafael Moreno asume el rol de dramaturgista, los textos no nacen desde una lógica individual o cerrada. Surgen de procesos colectivos donde intervienen improvisaciones, memorias personales, relatos populares, canciones, discusiones políticas y experiencias territoriales compartidas por los actores. Muchas de sus producciones son completamente originales y en ocasiones nacen de cuentos escritos por el mismo colectivo o de relatos que empiezan apenas como una imagen, una conversación o una escena mínima. A partir de ahí se inicia un proceso largo de investigación, laboratorio y construcción escénica donde participan actores, músicos y creadores del grupo. Algunas obras pueden tardar hasta dos años en consolidarse porque el montaje no se construye únicamente desde la representación teatral, sino desde una exploración profunda del texto, del cuerpo y de la memoria que sostiene cada historia.

En Maderos el texto no aparece como una pieza terminada que luego se representa, sino como un organismo vivo que se transforma constantemente durante los ensayos y la convivencia artística. Muchas veces una escena comienza en una anécdota escuchada en la calle, en una décima, en un fragmento de vallenato o en una historia repetida oralmente por generaciones. Ahí radica una de las particularidades más interesantes de su trabajo. Maderos no separa la escritura de la oralidad, sino que las hace dialogar permanentemente. como literatura o soporte dramático, sino como una herramienta para escuchar el territorio.



Vanegas, L. (2025, 23 de marzo). Obra sobre violencia paramilitar en Cesar representará a Colombia en Festival de Teatro en México. Radio Nacional de Colombia. Radio Nacional de Colombia

Parte de esa búsqueda puede verse en el uso que hacen del genotexto y el fenotexto como herramientas de creación dramatúrgica.



Presentación para ENTECARIBE, "La Farsa de Gallo". Maderos Teatro

Muchas de sus piezas parten de canciones populares, archivos culturales y relatos orales que funcionan como detonantes para construir nuevas lecturas sobre la memoria social del Caribe. En su obra "Flores de María", por ejemplo, toman una canción vallenata como punto de partida para explorar la vida de Alicia Dorada y relacionarla con la violencia bipartidista. Allí el vallenato deja de ser únicamente un género musical y empieza a operar como archivo narrativo, como una forma de memoria oral capaz de conservar experiencias colectivas que muchas veces no quedaron registradas en documentos oficiales.

Esa relación entre oralidad, archivo y dramaturgia atraviesa buena parte de su producción. Obras como "Roja Canción de Cuna para Humberto" o "Venturo y Manzanillo no andan muertos" utilizan la puesta en escena para confrontar memorias asociadas al conflicto armado, evitando convertir el dolor en espectáculo vacío. La poesía, la música y el cuerpo aparecen como recursos que permiten acercarse a esas heridas desde una sensibilidad profundamente humana. En medio de esa búsqueda se percibe también la influencia de Antonin Artaud y de ciertas corrientes del teatro político latinoamericano que entienden el escenario como un lugar de confrontación ética y no solamente de entretenimiento

Sin embargo, el trabajo de Maderos resulta único precisamente porque esa dimensión política nunca se separa de la experiencia cultural del Caribe.

.

Sus obras conservan ritmos, silencios, repeticiones y maneras de narrar propias de la tradición oral caribeña. Experiencias están atravesados por formas populares de narrar, por canciones, por humor, por giros lingüísticos cotidianos y por una relación muy fuerte con la memoria oral de Valledupar y sus alrededores.

El colectivo entiende que en esas voces aparentemente informales también existe pensamiento, archivo e historia. De alguna manera, sus obras terminan documentando modos de hablar y de recordar que difícilmente aparecerían en otros registros escritos.

En secuencia con todo esto, entendimos que el aporte de Maderos Teatro va más allá de producir montajes escénicos. Su trabajo consiste también en construir un archivo vivo del Caribe contemporáneo a través del teatro. Un archivo donde la oralidad popular, la música, la memoria barrial y los conflictos sociales encuentran una forma de permanecer y de ser reinterpretados colectivamente. Allí el texto no funciona solamente como literatura o soporte dramático, sino como una herramienta para escuchar el territorio y devolverle sus propias voces convertidas en escena.



Presentación para ENTECARIBE, "La Farsa de Gallo". Maderos Teatro



Obra "La Escuela de las Mujeres" , Maderos Teatro



Obra "Venturo y Manzanillo no andan muertos" , Maderos Teatro

6.6 Atanquez y su celebración de Corpus Christi

Antes de que el pueblo termine de despertar, Atánquez ya empieza a sonar. Por eso nos fuimos hasta allí. No es una música lejana sino el golpe corto del tamborcito, el silbido de los carrizos y el temblor de los cascabeles que comienzan a recorrer las calles desde muy temprano. Desde El Coco y La Lomita empiezan a moverse los cuerpos que durante semanas han cosido espejos, organizado plumas de colores, preparado la iraca y alistado cada detalle de una celebración que, más que un evento religioso, parece una manera de volver a encontrarse como comunidad. Ese jueves en Atánquez la fiesta deja de sentirse como una fecha del calendario católico y empieza a percibirse como una afirmación colectiva del territorio.

La Iglesia católica estableció el Corpus Christi para el jueves siguiente a la Santísima Trinidad, pero en Atánquez esa fecha conserva un sentido que sobrepasa la solemnidad litúrgica. Mientras en muchos lugares la celebración termina desplazándose al domingo o reduciéndose a un puente festivo, aquí permanece ligada al jueves original como una forma de sostener un tiempo propio.



Según distintas narrativas comunitarias y registros de organizaciones como la ONIC, el pueblo entero se reorganiza alrededor de ese día y las calles vuelven a convertirse en un espacio ceremonial donde la memoria kankuama continúa viva.

Estar allí permitía entender rápidamente que no se trataba de una celebración pensada para el turismo masivo ni para el espectáculo externo. Había una solemnidad difícil de interrumpir. Conseguir entrevistas con los habitantes resultaba casi imposible, no por desinterés sino porque la atención de todos parecía estar puesta en la fiesta misma, en el recorrido, en el cumplimiento de cada momento ritual. El Corpus en Atánquez se sentía como un espacio íntimo del pueblo y para el pueblo. No había la lógica acelerada de otros festivales multitudinarios ni una búsqueda constante de exhibirse hacia afuera. Lo que predominaba era una sensación de recogimiento colectivo donde cada persona parecía saber exactamente el lugar que ocupaba dentro de la celebración.



Fotografía. María Elvira 2026

Si uno observaba con detenimiento, aparecía una estructura comunitaria que sostenía toda la jornada. El cabildo articulaba parte del cuidado colectivo y del orden ceremonial, la parroquia de San Isidro Labrador concentraba la dimensión religiosa y los capitanes de las danzas guiaban el recorrido mientras preservaban la memoria de cada representación. Las familias abrían sus casas, preparaban vestuarios y acompañaban el tránsito de los grupos. Más que depender de grandes infraestructuras o montajes externos, la celebración parecía sostenerse gracias a una red interna de responsabilidades compartidas.





Banco de la República. (2025, 25 de septiembre). Experiencias alrededor de una tradición: Corpus Christi en Atánquez. La Red Cultural del Banco de la República. La Red Cultural del Banco de la República

Durante el recorrido aparecían las kukambas, los diablos y los grupos del palenque, cada uno cargando símbolos distintos dentro de la memoria de la fiesta. Las kukambas avanzaban entre maracas, iraca y plumas mientras distintas narrativas comunitarias las relacionan con figuras protectoras y conciliadoras. Más adelante irrumpían los diablos con espejos, cuero rojo y máscaras que teatralizan el desorden y la amenaza para luego inclinarse frente al Santísimo. Junto a ellos también aparecían los negros y negritas del palenque, cuyos cantos y movimientos abrían paso a otras memorias vinculadas a la raíz afro y a las historias de resistencia que atraviesan el Caribe.

En medio de todo esto, uno entendía que el Corpus Christi en Atánquez no funciona solamente como una celebración religiosa ni como una muestra folclórica. Lo que allí ocurre es también una manera de sostener la comunidad a través de la memoria compartida y del recorrido colectivo por el territorio. La procesión no atraviesa cualquier calle sino lugares cargados de significado para quienes habitan el pueblo. Quizá por eso la sensación de paz que se percibe durante la jornada no proviene de la ausencia de tensiones, sino de la posibilidad de seguir caminando juntos una ruta que la comunidad reconoce como propia desde hace generaciones. Es una institución viva de cohesión social: una forma en que el pueblo se organiza, se explica, se reconcilia y se protege a sí mismo con música, fe, memoria y calle. Ahí, quizá, radica su atmósfera de paz.



6.7 Manaure: pedagogías para la memoria y la paz

En Manaure, Balcón del Cesar, la Escuela Normal Superior María Inmaculada parece sostener una forma distinta de entender la escuela. Mientras la profesora Liliana Esther Castro Ramírez hablaba sobre los procesos construidos allí durante los últimos años, la conversación iba dejando claro que, en este territorio, la paz no se trabaja como un concepto lejano ni como un contenido agregado al currículo. Se siente, más bien, como una práctica cotidiana atravesada por las memorias de los estudiantes, las experiencias del conflicto y las preguntas que siguen habitando a las comunidades del Cesar.

Liliana hablaba con la serenidad de quien conoce profundamente su territorio y con la convicción de quien ha acompañado durante años procesos pedagógicos construidos desde la escucha. Explicaba que gran parte de estas apuestas nacen del trabajo desarrollado junto al Grupo de Investigación Ubuntu para las Paces, colectivo que parte de una idea sencilla pero poderosa: la paz no es una sola, sino múltiple. El nombre Ubuntu, tomado de la filosofía africana asociada a la idea “soy porque somos”, resume la manera en que entienden la construcción de paz: como un tejido de vínculos humanos construido desde cada aula, cada comunidad y cada experiencia compartida..

Esa misma visión atraviesa la participación de la Normal en la Red de Escuelas Normales por la Paz, un espacio donde maestras y maestros de distintas regiones del país piensan colectivamente cómo formar docentes comprometidos con la reconciliación y la transformación social. Mientras hablaba de la red, Liliana insistía en algo que parecía atravesar toda la conversación: las escuelas normales pueden convertirse en focos de cultura de paz capaces de irradiar hacia sus territorios.

Quizás uno de los momentos más significativos del diálogo apareció al recordar el proceso De Círculos de Dolor a un Canto de Esperanza, desarrollado entre 2016 y 2022 junto a estudiantes del Programa de Formación Complementaria. Liliana explicaba que muchos jóvenes llegaban a la escuela cargando memorias de guerra, pérdida y miedo, y que ignorar esas experiencias habría significado desconocer la realidad misma de quienes se estaban formando como futuros maestros. “No podíamos ignorar eso y fingir que la formación docente ocurría en un vacío”, recordaba. A partir de allí, la memoria comenzó a convertirse en una herramienta pedagógica capaz de abrir conversaciones sobre dolor, territorio y reconstrucción colectiva.



Con los años, estos procesos dieron paso a iniciativas como la Propuesta de Incidencia Curricular Investigativa (PICI) y, más recientemente, Justa-Mente, desarrollada junto a la JEP y la Secretaría de Educación Departamental. En ambas propuestas, la memoria, la verdad y la no repetición dejan de aparecer únicamente como conceptos jurídicos o académicos para convertirse en experiencias cercanas, conectadas con la vida cotidiana de los estudiantes y con las realidades sociales de sus comunidades.

Al salir de la conversación quedaba una sensación difícil de ignorar: comprender que la paz, antes que un discurso institucional, nace en los territorios y se sostiene en espacios donde las personas aprenden a escucharse, reconocerse y construir colectivamente. En Manaure, esa posibilidad parece comenzar desde la escuela.



Libro de Memorias, liderado por IE Normal Superior María Inmmaculada. Manaure Cesar



Fotografía tomada en Patillal, Cesar. 2025

6.8 Patillal: conversar para que la memoria permanezca

Ahora quisimos llegar a Patillal porque ir hasta allí era entrar en otro ritmo. Apenas uno dejaba atrás Valledupar, el tiempo parecía empezar a moverse distinto. El pueblo despertaba tarde, lentamente, acompañado por el campanazo de la iglesia y por una tranquilidad que contrastaba con el ruido acelerado de la ciudad. Había algo en sus calles, en las casas bajas y en la manera en que la gente ocupaba la plaza, que hacía sentir que uno estaba entrando en una realidad aparte, casi suspendida. Patillal parecía construirse desde la conversación, desde la música y desde una cotidianidad donde todavía las personas se reconocen entre sí. Mientras esperábamos el inicio del conversatorio en la plaza principal, la sensación de comunidad se hacía evidente de maneras pequeñas pero constantes.

Quienes pasaban saludaban inmediatamente y, sin demasiados rodeos, preguntaban de dónde veníamos. Era difícil saber si la curiosidad surgía porque nuestro aspecto nos delataba como visitantes o porque, simplemente, en Patillal todos se conocen y cualquier rostro nuevo se vuelve visible rápidamente. Quizá esa sea una de las razones por las que el pueblo conserva todavía esa atmósfera cercana y hospitalaria. La plaza no funcionaba solamente como un lugar de tránsito, sino como un espacio vivo donde las personas se observan, se reconocen y continúan sosteniendo relaciones cotidianas alrededor de la palabra.

En medio de ese ambiente se desarrollaba el Encuentro Cultural de Canciones y Tradiciones de Patillal, un proceso impulsado por Juan José Corzo Lúquez que, más allá de funcionar como festival, parece haberse convertido en un espacio donde el pueblo encuentra maneras de narrarse a sí mismo. Aunque Patillal ha sido históricamente reconocido por su relación con el vallenato y por ser tierra de compositores y juglares, el encuentro no se concentra únicamente en la música. Allí también aparecen concursos de poesía, lectura, escritura, pintura y distintos espacios de oralidad donde las historias comunitarias continúan circulando entre generaciones.





Dentro de esa programación tuvo lugar el espacio para el conversatorio para los homenajeado de esta edición titulada “Canciones por la Paz”, desarrollado a partir de una convocatoria ganada el año anterior y donde participaron Juan Manuel Martínez, Sara Emilia Daza y Efraín Quintero Molina, habitantes de Patillal que fueron secuestrados por grupos armados que hicieron presencia en esa región del Cesar. Escucharlos en el mismo territorio donde ocurrieron muchas de esas experiencias producía una sensación difícil de separar del lugar.

No era solamente un conversatorio sobre memoria o violencia; era una comunidad escuchando sus propias heridas desde la cercanía y desde el reconocimiento mutuo.Cada relato revelaba una experiencia distinta del conflicto.



Publicado el agosto 5, 2025 por Belinda Olano

Mientras escuchábamos esas historias, uno entendía que el valor de encuentros como este no radica únicamente en preservar tradiciones culturales o en organizar actividades artísticas. Lo verdaderamente importante es la posibilidad de abrir espacios donde la oralidad permita elaborar memorias difíciles y convertirlas en parte de una conversación colectiva. En Patillal, la palabra sigue funcionando como una forma de sostener la comunidad. Los mayores cuentan historias, los niños participan en concursos de lectura y poesía, y la música continúa apareciendo como una manera de narrar la experiencia cotidiana del territorio.

Capítulo VII

GUAJIRA

ENTRE EL DESIERTO Y LA VIDA DEL MAR



Capítulo VII

GUAJIRA

ENTRE EL DESIERTO Y LA VIDA DEL MAR



7.1 CONTEXTUALIZACIÓN GEOGRÁFICA Y TERRITORIAL

Llegamos ahora, en nuestro recorrido, a un lugar donde el desierto se junta con el mar. Así, hemos arribado al departamento de La Guajira. Un territorio que está cargado de luz y viento, donde el sol parece ser más grande que otros soles y brillar más fuerte que en cualquier otro lugar. Aquí, el desierto tiene un diálogo constante con el mar Caribe y los viajeros llegan a contemplar un horizonte que parecería no tener fin. Este territorio, que es la casa del pueblo Wayuu, está tejido estéticamente desde un plano cultural que junta la naturaleza, con la espiritualidad y la resistencia.

Su arte ancestral y cotidiano, sus mantas, sus mochilas, sus chinchorros, sus figuras en la cara para protegerse del sol, nos da cuenta de unos mapas simbólicos que narran sueños e ilusiones invisibles de clanes y grupos familiares que muy pocos entienden. Su capital es Riohacha, y es un lugar que funciona como un umbral que entremezcla lo contemporáneo con lo ancestral.

Gráfico tomado a partir de "Pinturas y retratos de los indígenas colombianos" Fotografías de Piers Calvert en la red de Centros Culturales del Banco de la República

Esto se puede percibir en el comercio costero y la perseverancia de su gente. Esta característica la percibimos como una cosmovisión heredada de sus ancestros indígenas quienes han resistido las fuertes brisas del desierto, la carencia de agua, la explotación de sus tierras y de seguro muchas otras cosas más.

En La Guajira, su vallenato se narra con expresiones tradicionales. Sus fusiones rítmicas se encuentran con la aridez de su desierto; generando un ritmo distinto. Este recorrido, indudablemente nos va a dar la sensación de haber llegado a un lugar donde el tiempo se ha detenido en algunos de sus Caribes interiores. Sin embargo, es mucho más notable visibilizar que este departamento nos va a enseñar sobre cómo el arte y los procesos educativos se reinventan. Aquí hemos aprendido cómo la cultura permanece desde la resistencia y la memoria oral.

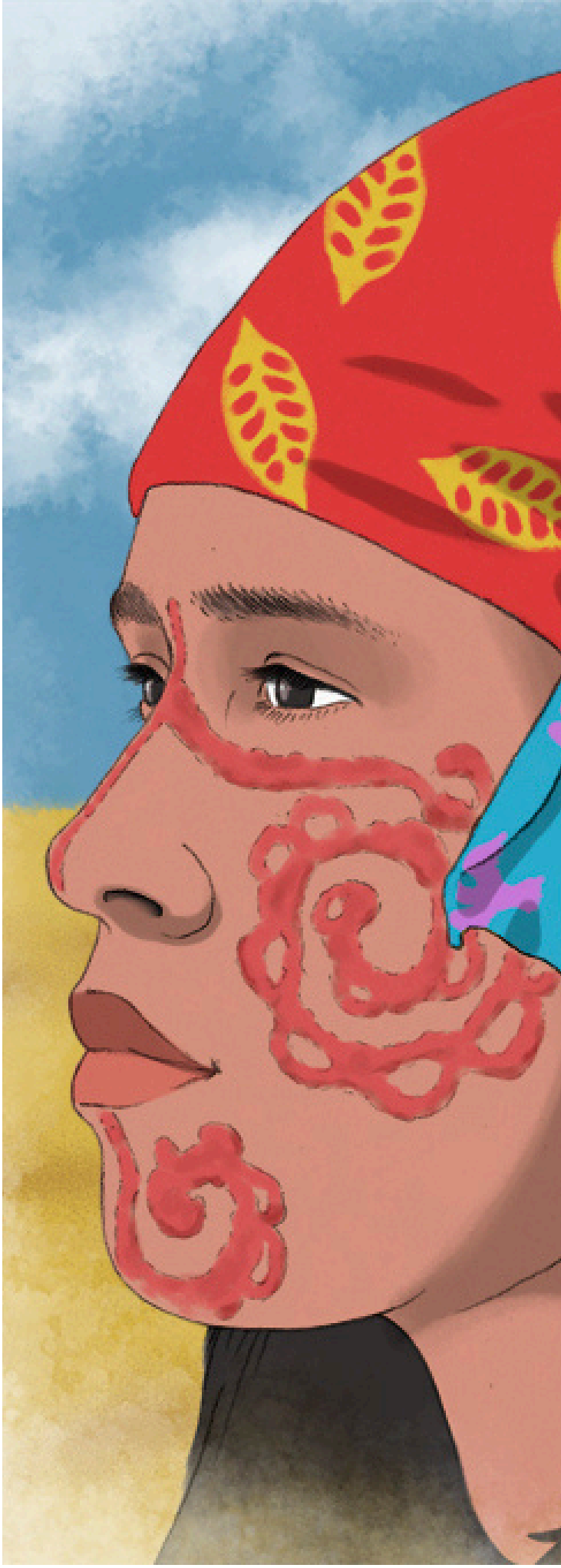


Ilustración: Didier Pulgarín



Institución Etnoeducativa Rural Ricardo Gómez Mengual

7.2 Enseñar en el territorio: esto significa la Institución Etnoeducativa Rural Ricardo Gómez Mengual

La Guajira la empezamos explorando a pocos kilómetros de Riohacha, allí donde el paisaje guajiro comienza a abrirse entre arena, trupillos y caminos largos, donde la profesora Natalia Gómez decidió construir algo que iba mucho más allá de una escuela. Lo que empezó como una pequeña iniciativa educativa terminó convirtiéndose en la Institución Etnoeducativa Rural Ricardo Gómez Mengual, un espacio profundamente ligado a las comunidades Wayuu donde la educación dialoga con la lengua, la oralidad y las formas propias de habitar el territorio. Con el paso del tiempo, la profesora Natalia no solo se consolidó como maestra y gestora del proceso educativo, sino también como autoridad indígena y figura de referencia dentro de la comunidad.

La historia del colegio comenzó de manera sencilla. Muchos niños llegaban desde comunidades cercanas después de largos recorridos caminando o en burro bajo el sol guajiro. Algunos debían quedarse desde la noche anterior para poder asistir a clases al amanecer y llevaban pequeñas totumas de chicha para soportar la jornada. Allí estudiar nunca fue una experiencia garantizada, sino un esfuerzo colectivo sostenido entre familias y docentes.

En esos primeros años también se consolidó el carácter familiar y comunitario de la institución. Las primeras alumnas fueron incluso las propias hijas de la profesora Natalia, quienes crecieron junto al colegio y más adelante terminaron vinculándose también a los procesos educativos y comunitarios del recinto. Algunas ejercieron como docentes y otras continuaron acompañando el trabajo de la institución desde distintos espacios.

Con el tiempo, el colegio logró conformar un grupo de profesores profundamente comprometido con la comunidad. Muchos mantienen vínculos familiares entre sí y quienes llegaron desde otros lugares terminaron integrándose rápidamente a las dinámicas del territorio. Más allá de enseñar, los docentes también gestionan ayudas, organizan colectas y aportan recursos propios cuando el transporte o la alimentación de los estudiantes presentan dificultades. En ocasiones, son ellos mismos quienes garantizan que algunos niños puedan llegar a clases o recibir algo de comer antes de comenzar la jornada.

La profesora Natalia también entendió que fortalecer la educación implicaba mejorar las condiciones materiales del colegio. Durante la construcción del gasoducto que conectaría Colombia con Venezuela, distintas comunidades solicitaron compensaciones económicas o materiales. Ella pidió una escuela. A partir de allí comenzó la construcción de la Institución Etnoeducativa Rural Ricardo Gómez Mengual bajo una idea clara: los niños Wayuu también merecían espacios dignos para aprender. Pero quizá lo más importante de su trabajo fue comprender que educar no significaba separar a los estudiantes de su cultura.







El colegio surgió precisamente para fortalecerla. La lengua Wayuu, la memoria oral y las formas tradicionales de aprendizaje continúan presentes dentro de la experiencia educativa y convierten la escuela en un puente entre el conocimiento académico y la vida comunitaria.

Con los años, aquella pequeña escuela dejó de ser una sede subordinada y logró convertirse en un centro etnoeducativo independiente con recursos y sedes propias. Hoy los hijos y nietos de los primeros estudiantes siguen asistiendo allí y algunos participan incluso en proyectos relacionados con paneles solares e internet comunitario.

Mientras recorríamos el lugar y escuchábamos las historias alrededor de su construcción, uno entendía que experiencias como esta permiten pensar la paz desde otro lugar. No desde los grandes discursos políticos, sino desde acciones cotidianas capaces de garantizar dignidad, permanencia y futuro para comunidades históricamente marginadas.

7.3 Jesús Rafael López: enseñar lo que permanece en la palabra

Continuamos yendo al territorio Wayuu, un lugar donde gran parte del conocimiento no comienza en los libros ni en los documentos escritos. Comienza en la palabra. En las conversaciones familiares, en los relatos de los mayores y en las formas de nombrar el mundo que han pasado de generación en generación. Mientras hablábamos con Jesús Rafael López, docente orientador de su comunidad, aparecía constantemente la idea de que muchas de las estructuras que organizan la vida colectiva del pueblo Wayuu siguen sosteniéndose desde la oralidad y desde la memoria compartida.

Por eso, cuando explica su trabajo pedagógico, insiste en que su labor no consiste únicamente en enseñar contenidos escolares, sino también en recuperar y fortalecer formas de conocimiento que históricamente han permanecido dentro de la vida cotidiana de las comunidades indígenas. No porque esas prácticas hayan desaparecido completamente, sino porque durante mucho tiempo los modelos educativos externos terminaron desplazando o invisibilizando saberes que seguían organizando la convivencia dentro del territorio.

En medio de esa conversación entendíamos que, para Jesús Rafael, la cosmovisión Wayuu no funciona solamente como tradición cultural o como patrimonio simbólico. También constituye una forma de normatividad comunitaria. Los usos y costumbres transmitidos oralmente terminan definiendo maneras de resolver conflictos, formas de convivencia y estructuras de organización social



Jesús Rafael López

que continúan teniendo vigencia dentro de la comunidad. Lo que comienza en la palabra termina organizando buena parte de la vida colectiva.

Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes de su trabajo aparece precisamente en la manera en que intenta poner esos saberes en diálogo con otros lenguajes institucionales y educativos. Jesús explicaba cómo muchas de esas prácticas que históricamente permanecieron únicamente en la oralidad hoy también empiezan a relacionarse con herramientas jurídicas, procesos de consulta previa y discusiones alrededor del patrimonio cultural indígena. En ese tránsito, la palabra no desaparece ni pierde sentido. Más bien comienza a traducirse y a encontrar nuevas formas de ser comprendida fuera del territorio.

Ahí radica buena parte de su labor como orientador y docente. Funciona como una especie de mediador entre distintos modos de entender el conocimiento. Por un lado, acompaña a los estudiantes en el reconocimiento de los saberes heredados por sus familias y comunidades. Por otro, intenta que esos mismos estudiantes puedan relacionarse con otros espacios educativos e institucionales sin sentir que deben abandonar su identidad cultural.

En secuencia con esto, Jesús insistía también en la importancia de que la escuela no opere como un lugar que reemplaza conocimientos ancestrales, sino como un espacio capaz de organizarlos, fortalecerlos y hacerlos visibles. Para él, lo que los estudiantes viven cotidianamente dentro de sus comunidades también constituye conocimiento y debe tener un lugar legítimo dentro de la experiencia educativa.





"El Palabrero" , Figura de autoridad indigena Wayuu

La oralidad, las formas de resolver conflictos y las maneras tradicionales de comprender el territorio no pueden permanecer separadas de la escuela.

Mientras escuchábamos sus reflexiones, uno entendía que el riesgo para muchas comunidades indígenas no consiste únicamente en perder información o tradiciones culturales. El riesgo más profundo está en perder las formas propias de interpretar y comprender el mundo. Por eso, el trabajo pedagógico de Jesús Rafael López adquiere una dimensión mucho más amplia que la enseñanza convencional. Su apuesta consiste en acompañar la permanencia de una memoria colectiva que continúa organizando la vida comunitaria incluso en medio de las transformaciones contemporáneas

Desde la perspectiva del proyecto, experiencias como esta permiten pensar la paz desde otro lugar. No como algo que llega únicamente desde instituciones externas, sino como la posibilidad de que una comunidad continúe nombrándose y organizándose desde sus propios referentes culturales sin quedar excluida de otros escenarios sociales y políticos. En territorios como La Guajira, donde gran parte de la vida colectiva sigue sostenida por la oralidad, garantizar que esa palabra permanezca viva también significa garantizar la continuidad de una forma propia de habitar el territorio.

7.4 Juntas de acción comunal: cuando la comunidad organiza el territorio

Llegamos a Riohacha sin saber muy bien qué esperar y quizá por eso la ciudad empezó a revelarse poco a poco, como si primero quisiera obligarnos a caminarla antes de comprenderla. Era media mañana y el calor parecía haberse tomado una pausa. Nuestro recorrido comenzó junto a Faber Pertuz, un periodista y gestor cultural, y también junto al profesor Jesús, docente orientador de comunidades Wayuu. Con ellos, Riohacha dejó de sentirse como un punto en el mapa y empezó a aparecer como un territorio atravesado por relaciones comunitarias que solo se entienden cuando uno escucha con atención.

Después de una empanada acompañada con Pony Malta, llegamos a una reunión de juntas de acción comunal. Era época electoral y las distintas planchas comenzaban a organizarse dentro de un salón construido por la misma comunidad bajo el liderazgo de su presidenta. No era un espacio improvisado ni prestado; era el resultado de años de trabajo colectivo en el barrio. Sin embargo, como suele ocurrir en muchos sectores de la ciudad, la electricidad se fue y la reunión quedó suspendida por un momento.

Pero en esa interrupción apareció algo importante. Sin micrófonos ni formalidades, la conversación comenzó a ocupar el centro del encuentro. Mientras los líderes hablaban entre ellos y esperaban el regreso de la luz, uno entendía que las juntas de acción comunal funcionan mucho más allá de una estructura administrativa. Son espacios donde la comunidad se organiza para resolver problemas cotidianos y para sostener formas de participación que muchas veces no encuentran lugar en otros escenarios institucionales.

Hasta ese momento no comprendíamos del todo cómo operaban estas juntas. Verlas de cerca nos permitió entenderlas como una forma de gobierno local construida desde la misma comunidad. Vecinos que se reúnen, discuten necesidades, proponen soluciones y eligen representantes para gestionar asuntos relacionados con el barrio y con la vida colectiva.

No están exentas de tensiones ni conflictos, pero precisamente ahí radica parte de su importancia: en la posibilidad de mantener abierta la conversación dentro del territorio.

En contextos como Riohacha, atravesados por desigualdades y dificultades estructurales, las juntas terminan funcionando también como espacios de contención social. No solo gestionan proyectos o mejoras barriales; sostienen vínculos entre las personas y permiten que la comunidad continúe organizándose alrededor de intereses comunes. Mientras conversábamos con líderes, gestores culturales y docentes, aparecía constantemente la idea de que la paz no se enseña únicamente como concepto abstracto, sino que se practica diariamente en la manera de resolver desacuerdos, de escuchar y de convivir.

Ahí es donde las juntas adquieren otra dimensión. Son espacios donde la palabra circula y tiene consecuencias concretas sobre la vida cotidiana del barrio. Y en medio de ese ejercicio colectivo comienza a construirse también un sentido de pertenencia.



La comunidad deja de verse únicamente desde la carencia y empieza a reconocerse como un territorio con capacidad de acción y organización.

En Riohacha eso resulta especialmente visible. Las juntas parecen fortalecerse precisamente en los sectores donde las dificultades son mayores. Allí los gestores sociales y culturales no solo promueven actividades comunitarias; también disputan las narrativas que reducen estos territorios a escenarios de vulnerabilidad. Lo que aparece entonces es otra imagen de la ciudad: una donde la organización barrial continúa funcionando como respuesta cotidiana frente a muchas de las ausencias institucionales.

Mientras observaba aquella reunión interrumpida, entendía que experiencias como estas permiten pensar la paz desde un lugar distinto. No únicamente desde los grandes acuerdos políticos, sino desde la capacidad de una comunidad para sostener espacios de diálogo y participación incluso en medio de las dificultades. Tal vez por eso, al final del recorrido, quedaba la sensación de que Riohacha no estaba mostrando solamente sus problemas, sino también las formas colectivas que ha construido para enfrentarlos.





7.5 Y ahora de conversación con Niria Brito:

Nos empezamos preguntando quien es Niria Brito. Bueno, a ella la conocimos en medio de una pausa. Afuera, el murmullo de los líderes comunales comenzaba a llenar el salón entre saludos, sillas que se arrastraban y conversaciones cruzadas antes del inicio de una reunión de presidentes de juntas de acción comunal en Riohacha. Ella estaba en medio del recinto con tranquilidad, observando el movimiento alrededor como alguien acostumbrado a sostener muchos espacios al mismo tiempo. Era la presidenta de los líderes allí reunidos y no hacía falta que nadie lo explicara. En su manera de hablar había algo que convocaba y generaba cercanía sin necesidad de imponerse.

Nos apartamos apenas unos pasos y allí comenzó la conversación. Mientras hablaba, la formalidad de la reunión parecía quedar suspendida por un momento. Poco a poco empezó a reconstruir una historia atravesada por el desplazamiento, por la violencia que durante años marcó distintos territorios del Caribe y por las decisiones que terminaron transformando el rumbo de su vida.

Recordaba un momento específico en el que una llamada cambió completamente el curso de lo cotidiano y la obligó a salir de su territorio. No lo narraba desde el dramatismo, sino desde una serenidad construida después de muchos años de procesar lo vivido. Más que detenerse en el episodio mismo, Niria parecía interesada en hablar de lo que vino después. Llegó a Bogotá junto a sus hijos y allí comenzó a acercarse a jóvenes vinculados a contextos de violencia y reclutamiento. Empezó a escucharlos, a preguntar por las razones que los habían llevado hasta esos escenarios y a encontrarse constantemente con relatos atravesados por la falta de oportunidades, el abandono y las pocas posibilidades de construir proyectos de vida distintos.

En secuencia con esas experiencias nació "Enlazando Vida", un proceso comunitario desde el que comenzó a trabajar alrededor de la construcción de paz, la reconciliación y el acompañamiento psicosocial. Mientras conversábamos, insistía en la importancia de escuchar antes de juzgar y de comprender que muchas personas vinculadas al conflicto armado también necesitaban espacios para reconstruir sus historias y volver a relacionarse con la sociedad desde otros lugares.

Su trabajo empezó a extenderse hacia colegios, universidades y distintos escenarios comunitarios donde la palabra pudiera convertirse en una herramienta de transformación. Parte importante de ese proceso también se articuló posteriormente con espacios relacionados con la Jurisdicción Especial para la Paz y con ejercicios de memoria donde víctimas, excombatientes y comunidades pudieran encontrarse desde el diálogo y el reconocimiento mutuo.

Allí entendió que la paz no podía reducirse únicamente a acuerdos institucionales, sino que debía construirse también desde procesos cotidianos de escucha, reconciliación y reparación simbólica.

Más adelante apareció también el teatro como otra herramienta de trabajo comunitario. Según contaba, nunca imaginó terminar sobre un escenario, pero encontró en el arte una forma distinta de narrar experiencias relacionadas con el conflicto y con la transformación de vida de muchos jóvenes.



Junto a ellos recreaban historias atravesadas por la violencia, pero también por la posibilidad de cambiar el rumbo de esas trayectorias. El teatro empezó a funcionar entonces como un espacio donde la memoria podía expresarse sin quedar atrapada únicamente en el dolor.

Mientras la escuchábamos, la reunión comenzaba con un paso a paso a organizarse alrededor nuestro. Antes de despedirnos le pregunté de dónde venía y respondió con orgullo tranquilo: "de Cotoprix". Me habló de ese corregimiento cercano a Riohacha y de cómo su madre decidió mudarse para que ella pudiera continuar estudiando porque allí no había bachillerato. En medio de esa historia también aparecía otra forma de resistencia cotidiana: la decisión de una madre de transformar el futuro de sus hijos a través de la educación.

Hoy Niria Brito Rodríguez es abogada, presidenta de la Junta de Acción Comunal del barrio La Cosecha y lideresa comunal de La Guajira. Pero mientras terminábamos la conversación, uno entendía que su trabajo va mucho más allá de los cargos que ocupa. Lo que realmente sostiene es una manera de acompañar procesos comunitarios desde la escucha, la memoria y la posibilidad de reconstruir vínculos en territorios profundamente atravesados por la violencia.

Cuando alguien se acercó a avisarle que la reunión estaba por comenzar, ella volvió tranquilamente hacia la mesa principal.



Ilustración: Didier Pulgarín

Afuera seguían llegando líderes comunales y el salón recuperaba poco a poco la formalidad del encuentro. Pero para entonces lo importante ya había ocurrido en esa conversación breve donde su historia dejaba de sentirse únicamente como experiencia personal para convertirse también en una forma persistente de construir paz dentro del territorio.



7.6 Con Eduardo en Uribia- para cuidar la palabra

En Uribia, la información rara vez llega primero por un documento o una pantalla. Llega por la voz. Por alguien que avisa, comenta o advierte algo en medio de una conversación cotidiana. Allí la palabra circula antes de convertirse en noticia y, muchas veces, permanece así: moviéndose entre calles, llamadas y encuentros breves donde todos parecen saber algo de lo que ocurre alrededor.

Eduardo aprendió a entender esa lógica mucho antes de consolidarse como periodista. Su relación con la comunicación no comenzó desde una formación estrictamente académica, sino desde la práctica cotidiana en medios locales donde observó procesos de escritura, diagramación y construcción de noticias mientras atravesaba también otros trabajos y momentos de inestabilidad económica.

Hubo interrupciones, desplazamientos y oficios distintos, pero incluso lejos del periodismo seguía existiendo algo que después terminaría siendo fundamental en su trabajo: la capacidad de escuchar cómo la gente cuenta lo que vive.

Quizá por eso, cuando llegó a Uribia, comprendió rápidamente que informar allí implicaba algo más complejo que simplemente transmitir datos. En un territorio donde gran parte de la vida social continúa organizándose desde la oralidad, cada palabra tiene peso dentro de relaciones cercanas y comunitarias. Decir algo públicamente no solo informa; también puede alterar tensiones, producir conflictos o sostener equilibrios cotidianos.

Mientras conversábamos, Eduardo insistía en que su trabajo no consiste en replicar información de manera automática. Muchas de las noticias que recibe llegan primero a través de



llamadas, mensajes o conversaciones directas. Después él reorganiza ese contenido, decide cómo narrarlo y qué tono utilizar. Lo que parece un proceso técnico termina siendo también una forma de mediación sobre la manera en que el territorio se escucha a sí mismo.

Ahí radica buena parte de la particularidad de su trabajo. Eduardo no reemplaza la oralidad con la escritura ni con las redes sociales. Más bien hace que todas esas formas circulen juntas. La información pasa de la conversación al guion, del guion a la radio o a Facebook, y luego vuelve nuevamente a la calle donde la comunidad comenta, cuestiona o reafirma lo que escuchó. En Uribia, las plataformas digitales no aparecen separadas del territorio; funcionan como una extensión de esas conversaciones que ya existen cotidianamente.

En medio de contextos atravesados por tensiones sociales y económicas, esa forma de comunicar adquiere otra dimensión. Eduardo evita construir las noticias desde el enfrentamiento directo o desde el señalamiento innecesario. No porque ignore los conflictos, sino porque entiende que la manera en que se cuenta algo también modifica la manera en que la comunidad lo procesa. Regular el tono, evitar la escalada verbal y sostener formas de diálogo menos agresivas termina convirtiéndose también en una práctica cotidiana de convivencia.

Esa preocupación aparece igualmente en su relación con otros comunicadores y con los jóvenes del territorio. Parte de su interés consiste en vincular nuevas generaciones a procesos de comunicación comunitaria para que comprendan no solamente cómo funcionan ciertas herramientas, sino también la responsabilidad que implica narrar lo que

ocurre dentro de espacios donde todos se conocen y donde la palabra tiene consecuencias directas sobre la vida colectiva.

Mientras hablábamos, uno entendía que el trabajo de Eduardo no puede reducirse únicamente a producir contenidos o dirigir un noticiero. Lo que realmente hace es participar en un sistema mucho más amplio de circulación de la palabra dentro del territorio. Un espacio donde la información, la oralidad y las relaciones comunitarias permanecen profundamente conectadas.

Tal vez por eso su labor adquiere sentido precisamente en Uribia. Porque allí, donde la conversación sigue siendo una de las principales formas de organizar la vida social, comunicar también implica aprender a cuidar lo que se dice y la manera en que eso vuelve después a la comunidad.

7.7 Pepe Paz y Juan Carlos: el barrio también puede inventarse

En este fragmento de tiempo y espacio empezamos comprendiendo que hay personas que hablan del barrio como si fuera únicamente un problema por resolver. Pepe Paz y Juan Carlos lo hablan distinto. Lo nombran como si todavía fuera posible transformarlo desde adentro, no con grandes discursos, sino con cosas aparentemente pequeñas: un ensayo de danza, una comparsa, una conversación con un muchacho que decidió volver después de irse.

Con ellos, la danza nunca apareció como espectáculo. Ni siquiera como arte en el sentido más convencional. Lo que construyeron en Riohacha parece funcionar más como una forma de reorganizar la vida cotidiana en sectores donde durante años la violencia, el abandono y los estigmas terminaron definiendo la manera en que otros miraban esos territorios.

Pepe comenzó mucho antes, cuando hablar de paz desde el arte sonaba ingenuo. Él mismo recuerda que en los noventa muchos lo trataban de loco por insistir en que bailar, pintar o



Fotografía Cortesía de Jose María Vanegas “Pepe Paz”

trabajar con niños podía convertirse en una herramienta de transformación social. Pero siguió haciéndolo. Primero desde procesos ligados a derechos humanos y después desde organizaciones comunitarias donde empezó a trabajar con mujeres, jóvenes desplazados y víctimas del conflicto armado.

Mientras lo escuchábamos, aparecía constantemente una idea que atraviesa todo su trabajo: el cuerpo también guarda lo que la gente no logra decir. Por eso terminaron utilizando la danza como una especie de lenguaje alterno. No para olvidar la violencia, sino para darle otra salida. En sus grupos hay jóvenes desplazados, hijos de víctimas, muchachos atravesados por contextos difíciles y también chicos que simplemente encontraron allí un lugar donde quedarse.

Juan Carlos llegó desde otro recorrido, más ligado al folclor barrial y al liderazgo comunitario. Había sido presidente de barrio, edil y gestor cultural antes de encontrarse con Pepe en distintos procesos dentro de Riohacha. Con el tiempo terminaron trabajando juntos alrededor de una preocupación común: demostrar que la comuna 10 podía producir algo distinto a la imagen de violencia que históricamente le habían impuesto desde afuera.

Y quizá ahí aparece lo más interesante de todo el proceso. Ellos no llegaron a "salvar" el barrio. Porque ambos ni siquiera viven allí. Lo que hicieron fue insistir en entrar cuando muchos preferían mantenerse lejos. Empezaron a organizar actividades, ensayos y pequeños encuentros comunitarios hasta que poco a poco los jóvenes comenzaron a apropiarse del proceso.



Fotografía Cortesía de Jose María Vanegas "Pepe Paz"



Fotografía tomada de Corporación CIIC, Ganadores de Desfile y concurso de polleras tradicionales del folclor de la región caribe

Así nació el Carnaval Pedagógico de la comuna 10. Pero el nombre engaña un poco. Porque no se trata solamente de un carnaval. Lo que ocurre allí es una especie de trabajo silencioso que dura todo el año. Los vestuarios se cosen entre vecinos, las madres ayudan con las telas, los muchachos ensayan después de clases y las comparsas terminan funcionando como una excusa para construir relaciones distintas dentro del barrio.

Mientras hablaban sobre eso, uno entendía que gran parte del proceso ocurre fuera del escenario. En los trayectos. En las conversaciones. En aprender a convivir con otros. Pepe decía algo que se repetía constantemente durante la entrevista: "el cuerpo es un territorio de paz". Y aunque la frase podría sonar abstracta, en ellos adquiría un sentido concreto. Bailar implicaba disciplina, cuidado colectivo y también aprender a ocupar el espacio de otra manera.

Hay algo profundamente particular en cómo ambos entienden la cultura. No hablan desde la nostalgia ni desde la idea romántica del folclor. Tampoco desde la lógica institucional que convierte el arte en proyecto temporal. Lo que construyeron funciona más como una red afectiva y comunitaria donde muchos jóvenes encuentran acompañamiento incluso después de abandonar los grupos.

Por eso, cuando cuentan que algunos regresan años después diciendo "profe, me arrepiento" o buscando volver al proceso, no lo narran como fracaso. Lo entienden como parte de una relación que permanece abierta. Porque el objetivo nunca fue formar bailarines perfectos. Era demostrar que el barrio también podía inventarse de otra manera.

Y quizá ahí reside la fuerza más grande de su trabajo. En haber entendido que, en lugares donde tantas veces la violencia termina organizando la vida cotidiana, reunirse a bailar también puede convertirse en una forma de disputar el territorio.

7.8 El Carnaval como escuela de paz

En Riohacha, el Carnaval no empieza cuando las comparsas salen a la calle. Empieza mucho antes, en los barrios y corregimientos donde durante meses se preparan vestuarios, se organizan ensayos y se reúnen niños alrededor de la fiesta. Ahí aparece el trabajo de Arliz Martínez Pinedo, gestora cultural del distrito y hacedora de Carnaval desde hace casi dos décadas, sosteniendo un proceso que entiende la cultura no solo como celebración, sino también como formación comunitaria.

Su trabajo tiene un centro claro: los niños. No desde la lógica del espectáculo, sino desde la idea de que el Carnaval también se aprende.



Por eso recorre sectores como Monguí, Matitas, Chole, Camarones y Tigreras realizando talleres donde las comparsas funcionan como espacios de encuentro y aprendizaje colectivo. Mientras conversábamos, insistía en una idea que atraviesa toda su práctica: el Carnaval no es simplemente desorden. Es un juego, sí, pero un juego que tiene reglas, memoria y sentido comunitario.

Esa visión toma forma en proyectos como Juguemos Carnaval al parque, impulsado desde la Fundación Cultural Los Negritos de Riohacha, donde niños y familias participan en actividades pensadas para vivir la fiesta desde el cuidado y la convivencia. Distintos medios locales han registrado este proceso como una apuesta por fortalecer las tradiciones carnavaleras desde la infancia.

El trabajo de Arliz también se sostiene desde el barrio Arriba, donde actualmente es presidenta de la Junta de Acción Comunal. Allí nació precisamente la Fundación Cultural Los Negritos de Riohacha, un proceso que comenzó en 2006 cuando un pequeño grupo de jóvenes decidió organizar una comparsa barrial. Lo que empezó como una iniciativa comunitaria terminó convirtiéndose en uno de los referentes más visibles del Carnaval riohachero.

En su manera de hablar no hay discursos grandilocuentes sobre cultura. Hay insistencia. La claridad de quien entiende que las tradiciones no se sostienen únicamente desde los eventos masivos, sino desde el trabajo cotidiano que ocurre antes de que la fiesta llegue a las calles. Por eso lo importante no es solamente el desfile final, sino todo el proceso previo: las madres cosiendo, los barrios organizándose y los niños aprendiendo que el Carnaval también puede ser una forma de convivir.

En una ciudad donde las fiestas siguen siendo una de las expresiones más fuertes de identidad colectiva, el trabajo de Arliz permite entender que enseñar a vivir el Carnaval también significa enseñar maneras de habitar lo común.



Fotografía Cortesía de Arliz Martinez Pinedo.

7.9 Carlos Díaz Figueroa: el acordeón como lugar de encuentro

También nos dimos en cuenta que en Riohacha, la música suele aparecer primero que muchas conversaciones. Sale de las casas, atraviesa las esquinas y termina mezclándose con la vida cotidiana de la ciudad. En el caso de Carlos Díaz Figueroa, el acordeón estuvo presente desde muy temprano, no como una decisión consciente, sino como parte de una herencia familiar donde la música circulaba entre parientes, reuniones y memorias que permanecían vivas incluso cuando no quedaban registradas en ningún archivo.

Sin embargo, su historia no comenzó directamente en la enseñanza musical. Durante varios años trabajó en un banco y llevó una vida aparentemente distante de ese legado artístico. Fue solo hacia finales de los años noventa cuando empezó a enseñar acordeón a algunos niños de manera informal. Lo que inicialmente parecía un ejercicio pequeño y doméstico terminó convirtiéndose, con el paso del tiempo, en la Fundación Sendero de Acordeones, un espacio donde la música dejó de funcionar únicamente como formación artística para convertirse también en un lugar de encuentro comunitario.

Mientras hablaba sobre el proceso, Carlos insistía en algo que atraviesa gran parte de su experiencia pedagógica: cada niño llega con una historia distinta.

Algunos provienen de familias con posibilidades económicas, otros de contextos mucho más difíciles; algunos encuentran rápidamente disciplina en la música y otros llegan con timidez o con dificultades para relacionarse con los demás. Sin embargo, dentro del espacio de formación esas diferencias empiezan a reorganizarse alrededor del aprendizaje colectivo.

Ahí es donde el acordeón adquiere otra dimensión. No funciona solamente como instrumento musical, sino como una forma de mediación entre niños que probablemente nunca se habrían encontrado fuera de ese espacio. En los ensayos se aprende técnica, pero también algo más cotidiano y menos visible: esperar turnos, escuchar al otro, corregir sin imponer y construir un ritmo común entre personas distintas.

Carlos nunca habla de su trabajo desde grandes conceptos pedagógicos. Más bien describe situaciones concretas: conflictos entre estudiantes que terminan resolviéndose mediante conversaciones con las familias, niños que llegan inseguros y poco a poco encuentran confianza o jóvenes que terminan viendo en la música una posibilidad de proyecto de vida. Pero precisamente ahí radica la dimensión más profunda de su proceso.



Durante más de dos décadas ha construido un espacio donde la convivencia se practica diariamente sin necesidad de nombrarla constantemente.

En distintos momentos, la fundación contó con apoyos institucionales que permitían ofrecer formación gratuita a muchos estudiantes. Con el tiempo, esas condiciones cambiaron y sostener el proceso comenzó a depender de mayores esfuerzos económicos y comunitarios. Aun así, las clases continuaron. Porque más allá de los recursos, permanece una idea que atraviesa todo el trabajo de Carlos: seguir enseñando música también significa abrir posibilidades de vida para quienes llegan al espacio.

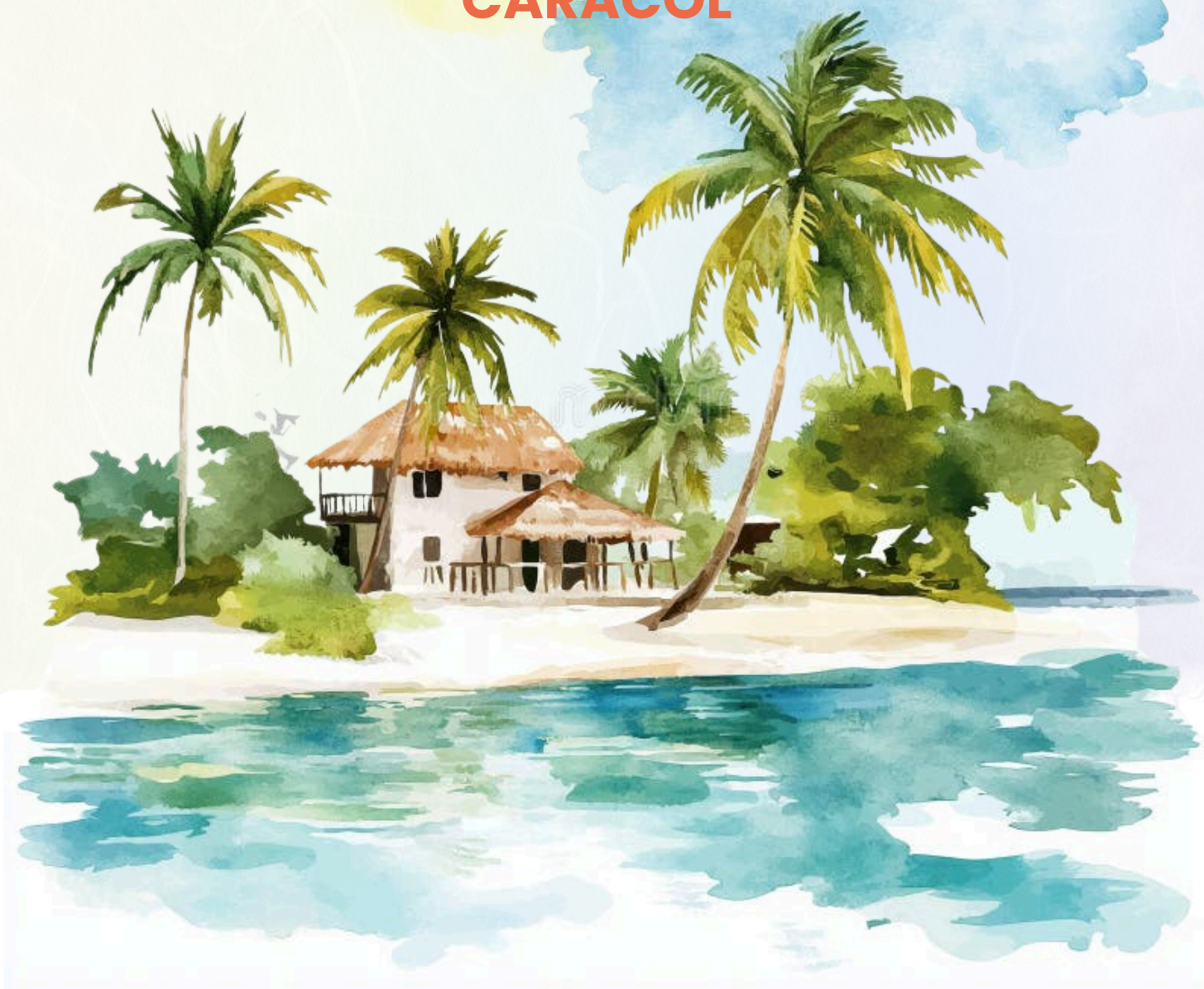
Muchos de los jóvenes formados en Sendero de Acordeones hoy participan en agrupaciones musicales y circuitos culturales de la región. Otros tomaron caminos distintos, alejados profesionalmente de la música. Sin embargo, incluso en esos casos, el paso por la fundación dejó una experiencia de comunidad y disciplina que continúa apareciendo en sus relatos sobre la infancia y la juventud.

En un territorio donde la cultura ha funcionado históricamente como una forma de construir identidad colectiva, el trabajo de Carlos Díaz Figueroa permite observar otra dimensión menos visible de la música vallenata: la capacidad de reunir personas distintas alrededor de una práctica compartida. Lo que ocurre en Sendero de Acordeones no se limita a transmitir conocimientos musicales. También se construye un espacio donde el aprendizaje organiza vínculos, donde la diferencia encuentra un ritmo común y donde el acordeón deja de ser únicamente un instrumento para convertirse en una forma cotidiana de estar con otros.

Capítulo VIII·

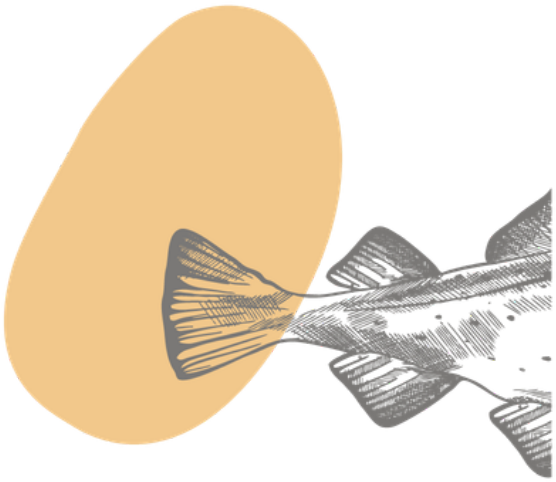
SAN ANDRES

ARCOÍRIS Y SONIDOS DE CARACOL



8.1 Contextualización geográfica y territorial

El Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina se puede describir como un espacio fronterizo que recoge memorias ancestrales de pueblos indígenas, voces, tradiciones, ritmos y lenguajes de África, y se conecta tanto con el Gran Caribe (un poco más) como con el Caribe continental. Es un territorio conformado por tres islas de distinto origen geológico, pastos marinos, manglares, arrecifes y guarda las tradiciones de una sociedad raizal que da cuenta de una mezcla que es resultado de la esclavitud africana, la colonización británica y vínculos históricos con el Gran Caribe y la costa miskita. Su historia moderna se podría leer en una línea cronológica que contempla hitos de la colonización puritana en 1629, adhesión a la Gran Colombia en 1822, creación de la Intendencia en 1912, tratado con Nicaragua en 1928-1930, puerto libre en 1953, departamento especial en 1991-1993, Reserva de Biosfera Seaflower en 2000 y fallos de la CIJ en 2012, 2022 y 2023 que han reordenado el mapa del mar circundante. Sin embargo, en este recorrido hemos evidenciado por medio de la obra artística de Aurea Oliveira que muy seguramente, todavía hay otros registros que no se han incluido en la Historia oficial. Hoy en día, el archipiélago vive entre la belleza y la presión que puede generar el turismo, afianzando su defensa de la lengua ancestral y los derechos del pueblo raizal, evidenciándolo de distintas formas, y una muy particular es desde la esfera social y cultural de manifestaciones artísticas que merecen una gran atención.







En este contexto, la producción cultural se convierte en una herramienta de reflexión y de construcción social. Aquí, nuestros anfitriones John Manuel Rodríguez y Dereck Hudson, nos han contando que a través de proyectos artísticos, iniciativas comunitarias y prácticas creativas, las comunidades transmiten saberes y generan espacios de encuentro donde se discute sobre los desafíos del territorio.

Así comprendimos que las escenas estéticas del arte de San Andrés responden. desde su diferencia territorial, a otras realidades complejas que atraviesa. Entre otras, supimos que las comunidades conviven con formas particulares de violencia que marcan profundamente la memoria colectiva. En su caso, se encuentran, entre otras, las relacionadas con los llamados “ausentes del mar”. Esta expresión da cuenta de historias de pérdidas humanas vinculadas al territorio marítimo y a las dinámicas sociales propias de la isla en la relación con Colombia y también con el Gran Caribe.



8.2 El Banco de la República: Registros orales, calypso y textos sobre la paz

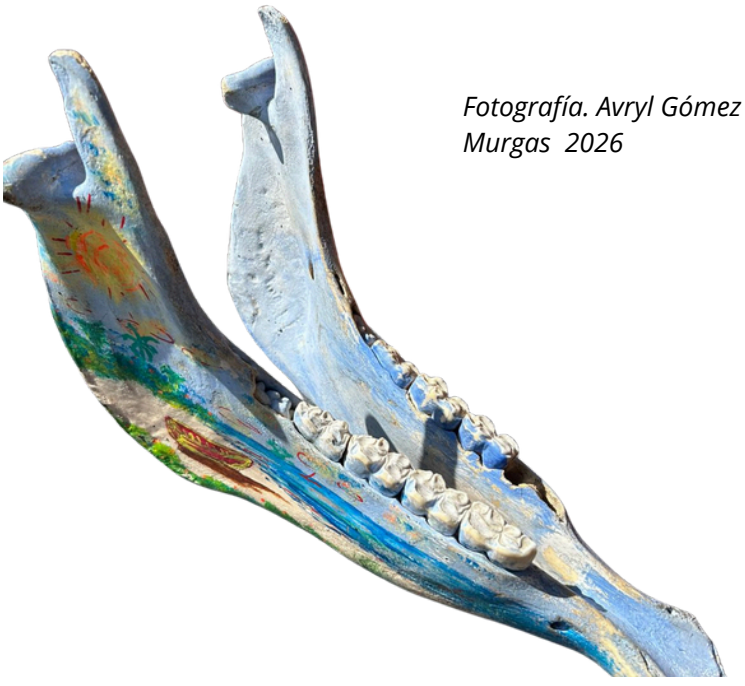
Una vez estableciendo los contactos y citas para explorar y aprender de los entornos socioculturales de este archipiélago, Dereck Hudson nos sugirió visitar las colecciones del Banco de la República. Sorpresivamente, lo primero que encontramos fue una presentación de Calypso, por parte de niños de una escuela local. Ellos estaban presentando su repertorio, en creole, español e inglés a unos docentes y administrativos del Banco, mostrando un rescate de su identidad cultural, con creaciones novedosas en las letras de la música que mantenía sus rasgos y su tono tradicional. Allí vimos por primera vez, los instrumentos del calypso, incluyendo la quijada de caballo con unos colores muy vividos y armonizando con los demás tambores y voces.

El profesor que los orientaba y coordinaba también potencializaba de la mejor manera los talentos de los chicos, en el canto, la interpretación, la ejecución de los instrumentos. De manera especial nos llamó la atención el cómo los chicos (adolescentes en su mayoría) interpretaban estas canciones que transformaban su cotidianidad en música, un ejemplo sería una canción que le habían hecho al "Mosquito con dengue" expulsándolo de su territorio para que no les picara más. Una situación que llega por causas ambientales y de carácter de salud pública, que les afecta por su clima tropical.



Fotografía. María Elvira Gómez. 2026

En la interpretación de Calypso, escuchamos a estos chicos cantarle a sus entornos naturales.



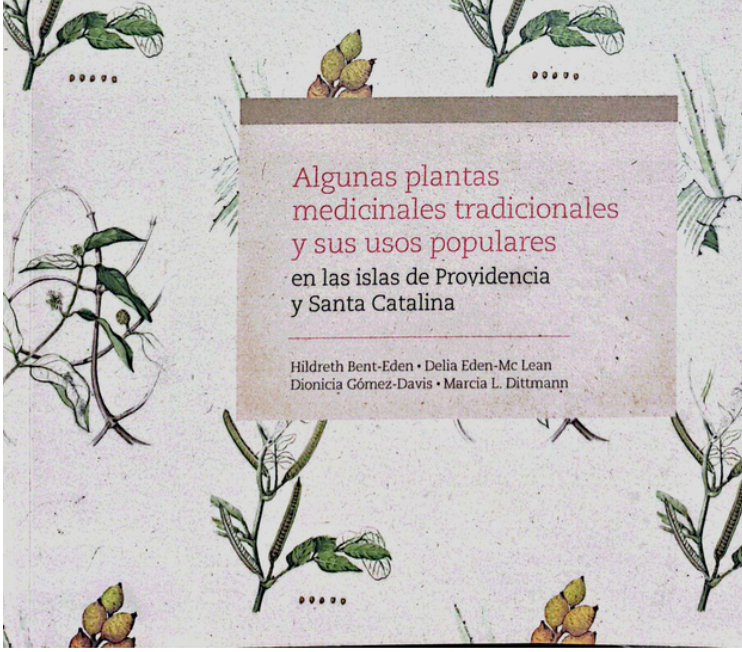
Fotografía. Avryl Gómez Murgas 2026

También los escuchamos contar de las tristezas de la separación sentimental. Esta interpretación, a sus 12 o 15 años, nos causó mucha gracia. Sin embargo, lo que entendimos es que los temas del Calypso, tradicionalmente, narran su cotidianidad, y también lo que acontece en su entorno social y cultural. Los chicos, por tanto, cumplían muy bien esta misión contando sus alegrías y sus pesares, así como otras situaciones de su comunidad.

Luego, pasamos a la sala de oralidad a donde nos remitió Mary Luz Rubides Franco, una funcionaria del Banco. Sobre estas referencias nos ofreció muchos detalles el antropólogo Andrés Steele Mitchel, encargado de esta sección. Él nos compartió información, que se puede encontrar también en línea, en las colecciones del Centro de Memorias Orales. Sin embargo, escuchar de viva voz y en primera persona, sobre la labor que se cumple en esta sala, nos mostraba el gran valor que reprresenta resguardar estos registros orales, por parte de esta institución.

Así transitamos por este proyecto de preservación y divulgación de memorias orales del Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. Encontramos fragmentos de historias que mantienen los saberes del territorio. Estos se dan a conocer para que no se pierdan las relaciones con lo ancestral e identitario. De este modo, se conservan las voces de los pescadores, matronas, músicos tradicionales, educadores, y también guardianes de la tradición que dejan grabadas sus memorias. Con estas grabaciones, es como depositar, por parte de los sabedores, nuevas semillas viejas en un terreno que esperan siga floreciendo, y también dando buenos frutos.

Así, este proyecto que inició en el 2015, no solo tiene el objetivo de conservar y divulgar estos relatos identitarios colectivos y comunitarios. Además, funciona desde la restitución de silencios que entretejen fragmentos dispersos de una comunidad que ha hecho de la oralidad una forma de resistir y permanecer, mientras día a día se reconstruyen afectos.







Fotografías tomadas de Centro de Memorias Orales Archipiélago de San Andrés. https://www.banrepcultural.org/san-andres/espacio/centro-de-memorias-orales-archipielago-de-san-andres

También, nos encontramos con el resultado de un proyecto de lectura y escritura propuesto por la subgerencia cultural del Banco de la República, con un libro titulado Los niños piensan la paz una apuesta didáctica que a través de tres apartados titulados Esto vivo, Esto siento, Esto digo, los niños expresan como perciben sus entornos de paz. Esta colección no es la única que tiene fines didácticos de apoyo. También existen otros textos que hacen la voz de salvaguarda ancestral e identitario y que en este contexto puntual de San Andrés gana total relevancia, ya que permite mirar la cultura desde adentro. Escuchar relatos que llegan con sus brisas y sus colores, pero también desde las tradiciones, mitos y leyendas que circulan por las calles, cantan en creole, y también desde las corales de los himnos bautistas y toman nuevas formas desde las historias contadas por los abuelos ante una puesta de sol.

8.3 Priti Ai Haus:(la casa de la que tiene ojos bonitos) la memoria como forma de permanecer

Llegamos a San Andrés atravesados por la imagen que casi siempre acompaña a la isla: el mar de siete colores, las playas y esa idea de paraíso turístico repetida hasta convertirse en una especie de relato oficial. Pero permanecer algunos días allí bastaba para entender que San Andrés también guarda otra dimensión menos visible, una que no aparece fácilmente en las postales ni en los recorridos rápidos para visitantes.

Fue Dereck Hudson quien nos habló de “Priti Ai Haus”. Lo mencionó no como un sitio turístico, sino como un espacio importante para comprender la isla desde otro lugar. Y quizá esa diferencia era clave. Porque entrar a Priti Ai Haus no significaba acercarse únicamente a una casa cultural, sino a un espacio donde la memoria raizal continúa organizando formas de encuentro, conversación y resistencia cultural.



Allí nos recibió Anja, su anfitriona. Mientras hablaba, resultaba evidente que gran parte de su trabajo consiste precisamente en eso: sostener y defender una memoria que durante mucho tiempo ha debido convivir con distintas formas de desplazamiento cultural dentro de la misma isla. En Priti Ai Haus, el arte, la palabra y la oralidad no aparecen como elementos decorativos. Funcionan más bien como maneras de preservar una identidad colectiva profundamente ligada a la historia del pueblo raizal.

El espacio mismo parece construido desde esa intención. Las paredes, los colores y los objetos no buscan únicamente ambientar una casa cultural; cuentan fragmentos de una memoria histórica que todavía permanece viva en la comunidad. Al fondo, el patio se abre entre árboles y silencios donde la conversación empieza a moverse más lentamente, como si el lugar obligara a detener el ritmo acelerado con el que muchas veces se recorre la isla.



Fue allí donde apareció una de las conversaciones más importantes de nuestra estancia en San Andrés: el Creole. Anja insistía en algo que parecía necesario repetir constantemente frente a los visitantes. El creole sanandresano no es una deformación del inglés ni una mezcla improvisada de idiomas. Es una lengua con historia propia, nacida de procesos complejos de intercambio cultural atravesados por la colonización, las migraciones africanas y las dinámicas del Caribe insular. Para entenderlo, explicaba, era necesario remontarse al pidgin, esas formas iniciales de comunicación que surgieron entre comunidades que no compartían lengua pero sí la necesidad de entenderse. Con el tiempo, ese intercambio se consolidó y terminó convirtiéndose en una lengua viva transmitida entre generaciones.





Ahí el creole deja de ser únicamente un idioma y empieza a leerse como archivo cultural y como forma de resistencia. Porque en una isla donde el turismo masivo y las políticas centralistas han transformado profundamente las dinámicas sociales, conservar la lengua también significa conservar una manera propia de nombrar el territorio y de comprender la vida comunitaria.

Mientras escuchábamos a Anja, entendíamos que gran parte de las tensiones históricas de San Andrés atraviesan precisamente esa disputa por la memoria y por la representación cultural de la isla. La imagen turística suele simplificar el territorio hasta convertirlo únicamente en paisaje, dejando por fuera las luchas históricas del pueblo raizal alrededor de la lengua, la autonomía cultural y el reconocimiento de su identidad.

En ese contexto, espacios como Priti Ai Haus adquieren otra dimensión. No funcionan solamente como centros culturales o lugares de encuentro artístico. Son espacios donde la comunidad continúa reuniéndose para compartir relatos, realizar recitales, sostener conversaciones y transmitir conocimientos que difícilmente circulan en otros escenarios más institucionales o turísticos. Allí la oralidad sigue ocupando un lugar central.

Tal vez por eso la experiencia de entrar a esta casa llamada Priti Ai Haus terminaba modificando también la manera de mirar la isla. No porque revelara algo completamente oculto, sino porque obligaba a desplazar la mirada hacia aquello que muchas veces permanece fuera de los recorridos convencionales. San Andrés dejaba entonces de sentirse únicamente como destino turístico y comenzaba a aparecer como un territorio atravesado por memorias, tensiones y formas persistentes de resistencia cultural.

Y en medio de todo eso, Priti Ai Haus continúa funcionando como una casa donde esa memoria todavía encuentra un lugar para permanecer.

8.4 Alfred y Gregory Robinson: filmar para permanecer

Con Alfred y Gregory Robinson entendimos que en San Andrés el cine también puede convertirse en una forma de resistencia cultural. No filman la isla para volverla postal ni para encajar dentro de la imagen turística que tantas veces se repite sobre el Caribe insular. Filman desde otro lugar. Desde la experiencia cotidiana de habitar San Andrés y de crecer dentro de una comunidad raizal que durante años ha tenido que defender su lengua, su memoria y sus formas de vida frente a distintas formas de desplazamiento cultural.

Hablar con ellos era notar rápidamente que su relación con el cine no aparece separada del territorio. Sus historias nacen de experiencias cercanas, de relatos escuchados en la isla y de acontecimientos que forman parte de la memoria colectiva sanandresana. Por eso insisten en filmar en criol. No como una decisión estética superficial ni como un gesto simbólico para diferenciarse, sino porque esa es la lengua desde la que piensan y comprenden el mundo. Después vendrán los subtítulos y las exigencias de circulación de los festivales o plataformas, pero las historias nacen primero en el idioma de la comunidad.

Ahí aparece una diferencia importante frente a muchas producciones audiovisuales realizadas sobre el Caribe insular. Mientras ciertas narrativas externas suelen observar la isla desde la exotización o desde el paisaje, el cine de Alfred y Gregory se construye desde adentro. No intentan traducir San Andrés para que encaje en una mirada ajena, sino contarla desde las tensiones, afectos y conflictos que atraviesan la vida cotidiana del territorio.

Y esas tensiones también aparecen en sus producciones. Sus películas y series no evaden las problemáticas sociales de la isla ni las transforman en espectáculo. Hablan del mar, pero no únicamente como paisaje turístico; también como espacio de trabajo, riesgo y memoria para las comunidades raizales.





Una de sus producciones, por ejemplo, parte de la experiencia de marineros enfrentados a una tragedia en alta mar, permitiendo mostrar una relación con el océano mucho más compleja y cotidiana que la imagen paradisíaca asociada normalmente a San Andrés.

Sin embargo, incluso en medio de esas historias atravesadas por pérdidas y conflictos, hay algo que insiste en permanecer: el afecto. El amor aparece constantemente en sus relatos, no como fórmula romántica, sino como una fuerza que sostiene los vínculos comunitarios y familiares en medio de las dificultades. Mientras hablábamos sobre sus proyectos, uno entendía que gran parte de su cine se construye desde esa necesidad de preservar relaciones, memorias y formas de pertenencia que sienten amenazadas por los cambios acelerados de la isla.

Pero quizá el aspecto más importante de su trabajo ocurre fuera de la pantalla. Desde 2011 han impulsado procesos formativos y talleres para jóvenes donde el cine deja de sentirse como algo lejano o inaccesible. En una isla donde las posibilidades de formación artística suelen ser limitadas, estos espacios terminan funcionando como lugares donde nuevas generaciones comienzan a imaginar otras posibilidades de creación y de vida dentro del territorio.

Algunos jóvenes que pasaron por esos talleres terminaron estudiando cine, actuación o producción audiovisual y posteriormente regresaron para integrarse a nuevos proyectos en la isla. Ahí el cine deja de ser únicamente una práctica individual y empieza a convertirse en un tejido comunitario donde las historias continúan circulando entre generaciones.



Fotografía cortesía de Alfred y Gregory Robinson



Fotografía cortesía de Alfred y Gregory Robinson

Mientras los escuchábamos hablar sobre todo esto, resultaba evidente que su trabajo no puede entenderse solamente desde la producción cinematográfica. Lo que están construyendo también tiene que ver con la preservación de una memoria cultural y lingüística profundamente ligada al pueblo raizal. En una isla donde tantas veces la mirada externa termina imponiendo sus propias representaciones, Alfred y Gregory Robinson insisten en narrarse desde su propia voz. También nos contaron su reiterativa experiencia en participar en convocatorias de distinto tipo que pueden ayudarles a divulgar su arte. Nos dicen que muchas veces han sido favorecidos con los resultados y otras tantas lo siguen intentando.

La fuerza más profunda de su cine radica quizás en comprender que filmar también puede ser una manera de permanecer. De seguir diciendo, en creole y desde la experiencia raizal: aquí seguimos, y esta historia todavía nos pertenece.

8.5 Con Job Saas, entre el sonido del caracol y la naturaleza de antaño

A San Andrés lo hemos llamado, arcoíris y sonido de caracol, al relacionarlo con el sonido que sale del mar y que se concentra en los caracoles, y también en consonancia con su mar de siete colores. Hemos sabido desde hace mucho tiempo que este lugar no solo guarda belleza natural sino también una memoria raizal y por esta razón, hemos venido a conversar con Job Saas para ampliar nuestras perspectivas. Nos encontramos con él, antes de empezar a cantar en un restaurante al que acostumbra a venir los viernes y/o sábados por la noche. Él es uno de esos hombres que parecen portar la música y hablar de ancestros al mismo tiempo.

Job Saas, es un buen anfitrión de la isla y nos muestra muy bien cómo su música encontró un lugar en Colombia, donde nos deja, con sus interpretaciones, canciones que vibran con los ecos de África. Entre otras de sus canciones, Job Saas tiene una canción que lo ha convertido en patrimonio afectivo de la isla de San Andrés y se titula precisamente “Beautiful San Andrés”. Esta es una canción escrita por Cecilia Francis, y en la interpretación de JobSaas esta melodía se transformó en el himno sentimental de los isleños. Su letra no cuenta solamente de las bellezas de su mar sino también de la ternura de su gente y la dignidad de su pueblo que aprendió a resistir a la derrota con su alegría.



Esta interpretación de reggae por parte de Job Saas da muy buena cuenta del sabor de la música sanandresana, un reggae que cuenta con una cadencia distinta porque, según cuentan sus músicos, su ritmo simula el sonido de las ranas durante la lluvia, con unas notas que son pausadas y profundas. Es un reggae influenciado por el oleaje de su mar y por su espiritualidad. Su distintivo en muchas canciones, el uso del creole que todavía se niega a hacer parte de todos y persiste en las conversaciones cotidianas de raizales. Job Saas ha escrito varias canciones en esa lengua que heredó de sus ancestros africanos, un idioma que alguna vez les sirvió a los isleños para comunicarse en secreto frente a los colonizadores.

Estos trazos de su cultura, se encuentran en su música, su gastronomía, su arquitectura, su religión, y su idioma creole, que guardan con mucho celo y hasta recelo. Aunque, la comercialización de la isla a través del turismo, les haya ido arrancando poco a poco sus territorios, su forma de nombrar las cosas, y se les haya impuesto el español como lengua, aún mantienen con mucho ahínco sus ritmos musicales. La música, luego entonces, es un instrumento que sigue cohesionando a la comunidad raizal entre sí y también con los visitantes de la isla. Se podría decir que es un refugio espiritual en una doble dirección, por un lado, les permite cantar en tres idiomas y evidenciar sus raíces plurilingües y pluriculturales. Y por otro, los integra al caribe continental, a Colombia y al mundo en general, y los hace parte de ese todo que comparten locales y visitantes.





Job Saas, hace una maravillosa tarea, en ese sentido, ya que mientras canta reggae y evoca en varias canciones la memoria de Bob Marley y su crítica social expresada en Redemption song; Buffalo Soldier; Exodus y tal vez otras más, las transmite al público como Prometeo con su fuego sagrado, con un deseo que no se apague y que esa chispa por el amor a la isla, siga encendido. También es importante recordar que Saas se convirtió en uno de los fundadores de The Rebels H.B., considerada la primera banda de reggae de Colombia. Aquella agrupación fue muy importante porque llevó ese sonar de origen jamaiquino, con una gran raíz africana más allá de las fronteras insulares. De este modo, abrió un camino inédito con una banda que además de tocar reggae lo fusionó con el mento y el calypso, ritmos tan propios de las islas del Caribe y en San Andrés se sigue apreciando su valor con mucho interés. Esto nos dice que JobSass ha plantado una semilla que décadas después sigue dando grandes frutos.

En su presentación lo vimos cantar y también tocar el caracol, con mucha pasión. Con ese mismo interés que enseñó a un grupo de niños a conocer y aprender a tocar el caracol, a sacarle música y ritmo, y a no olvidarse de su mar y de sus ancestros, durante la pandemia. Sin embargo, esa sensibilidad de su entorno sanandresano de Job Saas va mucho más allá de su música. En su contribución a la isla y a sus visitantes también tiene un proyecto que el ha llamado “Paradise Farm”, desde allí trabaja la tierra rescatando las plantas tradicionales de su entorno y también organiza caminatas para mostrarle a los visitantes ese otro lado de San Andrés, que existe y es fértil, además del mar.

Hay algo muy interesante en ese don duple de cosechar y cantar, usando las dos habilidades al mismo tiempo parecería que usara ambas como actos de resistencia y divulgación. Entre sus cultivos y los paseos por la isla hay una misión de visibilizar esa otra parte que también está en el corazón de los locales y que él quiere que los viajeros lleguen a apreciar. También en sus silencios, Job inspira para hacer nacer en otros ese cuidado y aprecio por el entorno que nos rodea con mucha delicadeza. Sus canciones y su presentación transmiten mucha calma. Definitivamente este anfitrión nos ha enseñado que la isla se debe mirar desde muchos ángulos. Sus canciones nos dejan resonando, como su canto de caracol, la idea que hay como él personas en la isla que conocen el lenguaje del viento y el ritmo pausado de los atardeceres de la isla, que de seguro traerán mejores veranos para esta comunidad que es raizal, indígena, mestiza, blanca y negra.



8.6 El arte de Aurea Oliveira: ancestralidad y sentido de pertenencia

Esta vez hemos llegado a conversar con Aurea Oliveira, una artista brasilera que tomó como proyecto de vida pintar la historia de la isla de San Andrés y Providencia, a partir de talleres, pinturas, artesanías, murales, y azulejos, entre otros, mostrando una extensión infinita del mar de los siete colores. De esta manera, sus obras no solo se contemplan sino que se recorren y en este recorrido se pasea por todos los rincones de la isla, también por su tiempo y sus orígenes. Su producción artística funciona como mapas emocionales en donde hay puntos señalados de goletas perdidas, casas de madera que desaparecieron, ancestros africanos y de indígenas olvidados. Así, les va dejando a habitantes locales y visitantes fragmentos visibles de memorias que el turismo no ha podido borrar del corazón de los isleños.

Según nos ha contado, Aurea llegó a San Andrés, desde hace más de cuarenta años, motivada por esos giros imprevisibles que algunas veces nos marca la vida y por su propio deseo de mantener una relación más cercana con el mar. Antes de vivir en San Andrés, ya tenía un corazón latinoamericano muy grande, primero que todo como una mujer brasilera, y segundo porque también había vivido en Cartagena, en Venezuela, y en Bogotá. Sin embargo, sería San Andrés ese lugar donde sentiría que su ser se acomodaba mejor y al que pertenecía, probablemente desde vidas anteriores, y de muchas maneras. La isla la recibió con una mezcla de creole y español en las calles, la conquistó y la sedujo a habitar en esta parte del Caribe no como extranjera, sino como un miembro más de la isla. En su interés por la topominia, Aurea nos ha enseñado que los nombres antiguos de estas tres islas no son San Andrés, Providencia y Santa Catalina sino Naguasá, Tiguá y Ará, los cuales corresponden a las denominaciones originarias del archipiélago antes de la colonización europea, nombres escritos en lengua de los indígenas Misquitos, que una vez habitaron la isla.

Con el interés de rescatar y visibilizar cada día más esos ancestros de estas tres islas, desde su llegada comenzó con una misión silenciosa y enorme. Esa era reproducir una imagen de la historia cultural de San Andrés, figurativamente se podría pensar que con un deseo interior que esa imagen se imprimiera con una tinta imborrable para no olvidar. Esta misión la consolida siguiendo una línea de tiempo y reconstruyendo su pasado ancestral a través de sus murales. Uno de los más reconocidos ella lo ha titulado "Línea de tiempo. Nuestra imagen histórica: reimaginando el pasado de Naguasá a North End". Este mural en un rescate de más de setecientos años de transformaciones sociales, culturales y políticas del Caribe insular nos va mostrando evidencias culturales y ancestrales que encontró en los barrios, los relatos orales, en archivos y conversaciones con ancianos.

Ver este mural es entrar en una goleta que navega hacia el pasado porque en él están los primeros pueblos indígenas provenientes de Centroamérica, así como las embarcaciones puritanas inglesas. También nos encontramos con los esclavos africanos traídos para las plantaciones de algodón y esos procesos que dieron origen a la identidad raizal. De este modo Aurea re-crea la historia del archipiélago trazándola desde sus pinceles con mucha delicadeza y cuidado, para que no se pierda ni un solo detalle de la historia que conoce. En cada espacio se nota su intención descolonizadora de la historia que se ha narrado del archipiélago. Su interés particular es entonces exaltar la importancia que deberían tener los pueblos de los indígenas Misquitos de Centro América en este mapa cultural. Su propósito es mostrar un pasado detrás del pasado que se ha presentado como único, y que ahora ella nos quiere revelar.

El rescate del elemento indígena en su obra es para decirnos que la población del Archipiélago además de ser una comunidad raizal y conectada con el Gran Caribe, también tiene raíces indígenas que no deben desconocerse. Esta apreciación le da un valor distinto a la mezcla cultural y étnica que usualmente se conoce en San Andrés, raizales casados con ingleses, alemanes, holandeses, americanos, españoles, etc. En este caso, ese mapeo del pasado desde esa perspectiva indígena busca visibilizar y hablar por los que han quedado fuera de la historia oficial.



Fotografía cortesía de Aurea Oliveira

Otro rescate importante que ha hecho Aurea para este lugar que la adoptó como totalmente suya, es mostrarles a los que no las conocieron, las antiguas casas de madera de San Andrés, esas construcciones vernáculas que se construyeron a finales del siglo XIX y principios del XX, herencia de la bonanza del coco. Como Aurea percibió que era posible que desaparecieran ante el auge de las construcciones en concreto decidió dibujarlas, todas y cada una, con sus balcones, fachadas, corredores y ventanas, de tal manera que quedaron estáticas en el tiempo con el fin de inmortalizarlas y darlas a conocer a las futuras generaciones. Hoy en día, estas pinturas hacen las veces de un archivo visual que no solo muestra la arquitectura de la isla sino también el estilo de vida.

Con Aurea hay muchísimo para aprender pero de manera concreta vimos que su arte busca siempre responder a su contexto, a sus pescadores, navegantes, viajeros, que aprenden de la isla con ella. Crea una sensibilidad hacia su entorno curando desde el pincel las memorias en riesgo de este Caribe arcoíris que encierra tantas formas de abordarlo y re-visitarlo.

De esta manera terminamos nuestro recorrido por San Andrés islas sintiendo, también en los sonidos del caracol y las brisas del mar, las voces de Providencia y Santa Catalina. Nos quedamos con la idea que el caracol seguiría tocando su corneta con unos sonidos largos y otros cortos, como lo describe la escritora sanandresana Hazel Robinson Abrahams. De seguro se anunciará la llegada de nuevas goletas, y les deseamos que traigan muchos tesoros a la isla, para que con las mismas palabras que usa Tante Friday, uno de los personajes centrales de la novela No Give Up Maan, no se rindan, ni se bajen de ese velero que debe conducirlos siempre a un muy buen puerto.



Fotografía de Natalia Sofia Herreño Martelo 2026

Reflexiones Finales

El Caribe que permanece

En este recorrido realizado por las ocho regiones de Colombia hemos visto cómo desde las transformaciones de la visión de entornos socioculturales del Caribe colombiano, han surgido iniciativas comunitarias, académicas, y regionales que hacen un reconocimiento a la gran diversidad que caracteriza esta región. La cultura, luego entonces, funciona como un eje fundamental que cohesiona la ciudadanía, la memoria colectiva y genera espacios de una mejor convivencia social. Estas propuestas que nacen de las necesidades particulares de cada subregión y territorio visibilizan nuevas formas de apropiación no solo de sus propios espacios culturales sino también de las políticas públicas de inclusión, reconciliación y cultura de paz. A través de la oralidad y la escritura reflejada en expresiones artísticas, artesanales, el cine, las festividades tradicionales, los colectivos comunitarios, entre otros, se resignifican las prácticas culturales en pro de un rescate identitario y territorial. De este modo, tanto los saberes locales ancestrales como las prácticas comunitarias se convierten en elementos constitutivos de proyectos que salvan vidas. Desde la incorporación sin etiquetas que da cuenta de un verdadero proceso de inclusión, se unen personas de distintas edades, género, inclinaciones políticas, etnias, e intereses artísticos, sólo en aras de trabajar a favor de un mismo objetivo. En este escenario, hemos visto cómo el Caribe colombiano adquiere una relevancia muy particular respaldado en la riqueza simbólica que guardan sus repertorios orales y sus expresiones escriturales; las cuales desde la semiótica y el análisis crítico reconfiguran los espacios de resistencia cultural, producción de sentido y construcción de imaginarios sociales.





Desde un enfoque crítico de los estudios culturales y con un énfasis en la semiótica social, se han analizado representaciones culturales del Caribe colombiano examinando sus formas de reinterpretación de la diversidad cultural que favorece diálogos interculturales y transculturales como formas alternativas de comprender la identidad y ancestralidad de la región Caribe.

De este modo, este E-Book presentado de forma amena y sencilla, a través de un lenguaje cercano a la crónica literaria ha cumplido un propósito. Este ha sido mostrarnos los espacios cotidianos de la vida y valoración de la cultura del Caribe y transformarlos en fuente de análisis para una investigación que busca contribuir a la consolidación de marcos teóricos y pedagógicos que reconozcan el valor de la simbología desde las narrativas culturales regionales.

Estos espacios se presentan como textos primarios para seguir indagando y explorando sobre la oralidad, la escritura reflejada en entornos socioculturales propios. También, se pueden constituir estas representaciones examinadas en otras herramientas para la preservación de la memoria cultural, la formación ciudadana, y la la reinterpretación de escenarios simbólicos, que conlleven hacia la paz y la reconciliación social. Así, en consonancia con los lineamientos nacionales e internacionales que promueven la educación intercultural y la construcción de entornos de reconciliación, esta investigación plantea seguir ampliando perspectivas sobre el papel del lenguaje, las expresiones culturales, la oralidad y la escritura en la configuración de nuevas subjetividades y en la creación de sentidos de pertenencia.

A partir de esta perspectiva, esta investigación plasmada en este E-Book se pregunta por la continuidad que marcarán de aquí en adelante las manifestaciones culturales del Caribe colombiano -¿cómo se revisitarán otras formas de representación simbólica que inciden en la transmisión y resignificación de valores asociados a la cultura de paz, mejore espacios de convivencia, buenas prácticas ciudadanas e inclusión?. Mucho más allá de interpretar y aprehender las representaciones culturales y los entornos sociales visitados como expresiones que producen simples productos folclóricos, esta exploración nos ha mostrado, que el Caribe colombiano ha asumido los espacios de producción cultural como elementos claves de su sociedad. Estas representaciones nos han enseñado que desde la apropiación de los saberes ancestrales y conocimientos de sus propias culturas, los entornos socioculturales producen discursos que median entre las experiencias históricas del conflicto y reconfiguran nuevas formas de responder a la realidad social regional y nacional.



EL CARIBE COLOMBIANO

ENTORNOSS DE PAZ Y CULTURA

Este E-Book ha sido escrito con el fin de complementar la contextualización histórica, política y cultural que se ha hecho de cada territorio y se ha presentado en este proyecto, a manera de narrativa contextualizada. De igual modo, complementa de manera puntual el trabajo de campo relacionado en el museo virtual en el que se hace un recorrido por los ocho departamentos del Caribe colombiano, reconociendo los colaboradores de este proyecto, sus obras y registros artísticos. De esta manera, este libro recoge un muestreo de estas evidencias plasmadas tanto en el museo como en las narrativas contextualizadas, ahora desde un formato cercano a la crónica literaria que le da nombre y voz a los hallazgos encontrados en los ocho departamentos. Estos los hemos recorrido desde la perspectiva de un territorio moldeado históricamente por el agua. Así, encontraremos en este E-Book, las distintas formas artísticas que los territorios han incorporado para dar respuestas desde sus entornos socioculturales al contexto local, regional y/o nacional. Esta forma contestaría a la realidad social circundante se presenta, desde tres ejes: 1. acogiéndose a lineamientos gubernamentales en torno a fomento y apoyo a las culturas; 2. como cohesión social y salvaguarda de saberes propios y ancestrales y/o 3. en respuesta a dinámicas propias que afectan o impactan a cada territorio. Estas experiencias, como se darán cuenta permanecen en la oralidad, la literatura, la danza, la música, el teatro, el cine, los tejidos ancestrales y otras expresiones culturales atravesadas por las realidades sociales, los ancestros y los entornos sociopolíticos de las distintas comunidades.