

**Alabaos y Gualies de Medio San Juan:
Una mirada analítica**

**Trabajo de grado presentado para obtener el título de:
Licenciada en música**

**Sofia León Garzón
Cod: 2019275026**

Asesor: Javier Riveros Castillo

**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
Bogotá D.C. 2024**

AGRADECIMIENTOS

A mi esposo por ser mi ayuda y apoyo incondicional,

A mi mamá por ser mi impulso y motivación,

A mi familia y amigos por acompañarme en este camino,

A mi maestro por guiarme y transmitirme el deseo por el saber,

A la comunidad de Andagoya.

Contenido

1. CAPITULO 1: PREELIMINARES DE LA INVESTIGACIÓN	5
1.1 Planteamiento del problema	5
1.2 Pregunta	9
1.3 Objetivo general	9
1.4 Objetivos específicos	9
1.5 Justificación	10
1.6 Tipo de investigación	12
2. CAPÍTULO 2: HISTORIA, SUJETO Y MÚSICA	16
2.1 Introducción	16
2.2 La historia como elemento investigativo	17
2.3 La historia y el mito	24
2.2 Investigación musical en lo popular, folclórico y tradicional.	29
2.3 Habitar el espacio pueblo—Ecuación cultural	37
3. CAPITULO 3: ALABAOS Y GUALÍES	49
3.1 Introducción	49
3.2 Historia general	51
3.2.1 Afro—colonización	51
3.2.2 Influencia Musical	71
3.2.3 Arte, ritos y muerte	77
3.3 Alabaos y Gualíes	84
4. CAPÍTULO 4: ANÁLISIS	92
4.1 Introducción	92
4.2 Alabaos	96
4.2.1 Madre de misericordia	96
4.2.2 La virgen del Carmen	107
4.2.3 San José	115
4.3 Gualíes	123
4.3.1 San Antonio	123

4.3.2 Mi abuelo chupaba mango.....	130
4.3.3 Este niño quiere.....	139
5. CONCLUSIONES.....	147
6. BIBLIOGRAFÍA.....	151
7. TABLA DE ILUSTRACIONES.....	154
8. ANEXOS.....	156
7.1 Entrevistas.....	156
7.2 Partituras.....	169

1. CAPITULO 1: PREELIMINARES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del problema

El rito es constitutivo de las sociedades, se podría pensar que en la cotidianidad de cualquier ser humano se encuentran continuamente rituales que conforman la vida del sujeto. De los ritos se desprenden algunos elementos que, al ser puestos sobre un análisis reflexivo, develan aspectos importantes de la cultura. Encontramos entonces que en el rito se confluyen elementos como las tradiciones, las creencias, la identidad, la cultura y el espacio, entre otros. Si volteamos la mirada a cualquier grupo particular, pueblo, ciudad, gueto, encontraremos estos aspectos manifestados en sus rituales. En estos, además, aparecen elementos artístico-musicales que tienen un gran peso significativo para la comunidad que los vivencia y se levantan como insignia de su cultura.

Es aquí donde comienza a aparecer lo denominado música tradicional — enunciación que abordaremos durante este trabajo— y música popular, esto es las expresiones denominadas a los pueblos ágrafos¹, cantos, bailes, rituales fúnebres, de nacimiento, etc. (Acosta: 1982). No obstante, este tipo de aspectos suelen considerarse faltos de racionalidad o nivel intelectual, por lo que tienden a obviarse o a limitarse bajo la concepción de algo que “no se puede explicar”. Esto ha dejado de lado interesantes investigaciones sobre dichos fenómenos culturales que, revelan en sí aspectos importantes para la comprensión de las formas de vida, de al menos un grupo en particular.

¹ (Lévi- Strauss: 1978. p.41)

En el caso de Colombia, en la búsqueda de estos aspectos específicos, se decide centrar la mirada en una de las regiones que fue fuertemente marcada por hechos históricos y que se caracteriza por una amplia tradición musical y artística: la región del Pacífico colombiano, debido a que, por sus ríos, su fuente minera y riqueza de terrenos para la producción agrícola, se convirtió en un espacio fundamental para la producción y explotación en épocas de colonia y este al ser uno de los asentamientos de la diáspora en los tiempos del colonialismo, se llena de mestizaje y sincretismo por las comunidades que residían allí y que llegaron desde África y Europa en la época de la esclavitud, durante este hecho surgen una gran variedad de manifestaciones artísticas y expresiones sonoras por parte de la comunidad africana como forma de expresión y resistencia, la música entonces se convierte en aspecto fundamental para estos grupos sociales (Friedemann:1993, pág. 22).

Es así cómo surgen distintas corrientes musicales con influencia europea, africana e indígena, ritmos como la mazurca, la contradanza, la juga, la jota, la polka (González: 2003, pag.6), entre otros. Destacan además los cantos de laboreo, melodías que entonaban durante los arduos trabajos que realizaban, no obstante, una de sus prácticas más fuertes e importantes era el rito mortuario, ya que en ese momento era visto como un espacio donde el pueblo afro se podía reunir a expresar y acompañar su dolor a través de la música, sin ninguna censura o prohibición, era un espacio de libertad, una forma de trascender la muerte y hacer permanecer su identidad a través del tiempo, de resistir. Así lo menciona la investigadora Ana Gilma Ayala² en el Plan especial de Salvaguardia (PES):

(...) Puntualmente: el esclavizado saca el alabao de la alabanza, del canto gregoriano, y lo transversaliza con el canto de lágrima africano. Lo vuelve un canto de liberación, un canto de resistencia. Porque son una manera de resistir a la muerte... Todo esto se llama resistencia, y como toda nuestra cultura es de resistencia. Fue recreada por

² Ana Gilma Ayala es docente e investigadora del Chocó. Entrevista realizada por Marcela Pinilla, 15 de octubre de 2013 para el PES. Quibdó, Chocó

resistencia para sobrevivir. Es una manera de resistir la pérdida de alguien de la comunidad. (...) (PES: 2014, p.36)

En esta práctica aparecen los alabaos y gualíes, los cantos que acompañaban el rito fúnebre como expresión artística, que ligado con el rito social formaba parte fundamental de los grupos afrodescendientes que se asentaron allí, a través de los cantos reafirmaban su identidad cultural, estos eran elementos de resistencia y expresión, impulsados como acción política y que hoy día siguen representando, su tradición, identidad, esencia y lucha como pueblo afro.

(...) Los gualíes, alabaos y levantamientos de tumba han jugado un papel fundamental en la historia de nuestros pueblos. En un momento nos permitieron reconstruirnos y reinventarnos como cultura, posibilitando nuestra supervivencia. (...) (PES, 2014, pág. 58).

La práctica de los alabaos y gualíes, ha sido, y sigue siendo, fundamental para muchas comunidades afro de la región Pacífica, pues en esta se recoge un amplio entramado simbólico de saberes que enriquecen la existencia particular de estos grupos humanos. Estos cantos principalmente son interpretados por mujeres, sus temas varían entre cantos de adoración, de rezo, de baile, arrullo, dolor, y un aspecto interesante desde el punto de vista musical, es que muchos se realizan a diferentes voces.

Estos ritos en particular desde un inicio han sido censurados, y poco a poco las comunidades han transformado sus historias para poder perdurar dichas tradiciones con el pasar del tiempo. Sin embargo, al indagar sobre este tema en particular se evidenciaba un desconocimiento de dichas prácticas en sectores de formación y espacios académicos, y aunque actualmente varios estudiosos han decidido apostar a escudriñar el pacífico, incluso desde el ámbito musical, el material correspondiente en ciertos casos sigue siendo escaso o faltar elementos importantes, como, por ejemplo, en la indagación sobre estos dos ritos suelen encontrarse múltiples autores que los abordan, pero desde sus características

sociológicas. No obstante, al tratar de encontrar un apoyo musical —a músicos profesionales— para la comprensión no solo del elemento contextual, sino los aspectos específicos musicales —elementos de melodía, ritmo, armonía—, son casi nulos. Comprendemos que, por la condición de músico, se podría acercarse a este tipo de expresiones de una forma empírica, pero, la partitura o la transcripción y análisis musical permitiría una mejor comprensión de este, así como una ejecución muy cerca a la tradición y por lo tanto un respeto hacia este tipo de manifestaciones.

Adicional a este aspecto, dentro de los espacios formativos musicales, casi no se reconocen estos ritos en particular o se realiza de forma muy superficial. Pero, por otro lado, en las mismas comunidades que lo ejercen se pueden evidenciar espacios que se crean con el fin de resaltar la gran importancia que tienen ciertas prácticas para las comunidades. Uno de ellos es el *Encuentro de Alabaos, Gualíes y Levantamiento de tumbas* en el municipio de Medio San Juan, ubicado en el departamento del Chocó, el cual se realiza todos los años como forma de reunir, recordar, evocar y exaltar sus tradiciones. Hoy en día asisten distintos pueblos de la región, generando en este encuentro espacios de formación, intercambio de saberes y de prácticas para así mantener viva la tradición.

Es por esto por lo que, aunque se han ido incrementando los trabajos investigativos al respecto, tienen más un carácter antropológico e histórico, y pese a que claramente la música no puede desligarse de esas miradas, la investigación específicamente musical ha sido escasa y si se piensa en las bases de la identidad de las comunidades del Pacífico, de los ritos mortuorios y las expresiones culturales, el aspecto musical es fundamental.

Dentro del PES y otros textos que hablan sobre estas prácticas, es común encontrar más que una crítica, un llamado a realizar este tipo de análisis, pues el poder tener este acercamiento musical, permite no solo mantener la tradición a través del elemento escrito, sino permitir que mucha más gente pueda conocer y empaparse de esta música y sus tradiciones.

Es entonces indispensable concebir un análisis profundo que pueda evidenciar desde la condición musical, los elementos, las características y aspectos propios de estas prácticas, teniendo como resultado que también pueda ligarse con lo social, cultural e histórico que es lo que le da sentido en sí al hecho sonoro, para fortalecer su estudio, interpretación y conocimiento. Es decir, esta percepción del análisis musical lo convierte en un elemento formativo que puede brindar recursos que nutran el estudio de las músicas tradicionales del Pacífico Colombiano, en favor de incrementar el interés por estudiarlas y por enriquecer la mirada multicultural en este campo, particularmente en los espacios de aprendizaje donde, a causa de la falta de conocimiento acerca de esta música, se requiere trabajar por fortalecer y nutrir el tema de nuestras tradiciones, en particular las del pacífico colombiano.

1.2 Pregunta

- ¿Cómo el análisis de los alabaos y gualíes de Medio San Juan (Chocó), funciona como elemento de estudio en la ampliación de intereses formativos y aporta al aprendizaje de nuestras músicas tradicionales de la región Pacífica de Colombia?

1.3 Objetivo general

- Realizar un análisis musical y social a este tipo de prácticas como lo son los alabaos y gualíes del Pacífico Norte de Medio San Juan, para la comprensión de nuestras tradiciones sociales.

1.4 Objetivos específicos

- Identificar el contexto histórico, social y cultural de la práctica de los alabaos y gualíes en el Pacífico colombiano.

- Analizar desde la perspectiva musical estas prácticas sonoras rituales como recurso pedagógico para facilitar su entendimiento e interpretación.
- Fortalecer la apropiación de los conocimientos generados por medio de la transcripción y el análisis musical.

1.5 Justificación

La presente investigación se dirige a destacar los beneficios y aportes que puede proporcionar la investigación de los Alabaos y Gualíes del Pacífico colombiano en Medio San Juan, a la formación y el aprendizaje de músicas tradicionales de esta región, a partir de una nueva percepción, con base en las críticas y replanteamientos de la etnomusicología, sobre el análisis musical como elemento investigativo y formativo que funciona como puente entre la cultura y la práctica en sí, con la academia y los espacios de formación musical, es decir, que puede establecer un diálogo constante acerca de las músicas tradicionales además de brindar recursos importantes para la comprensión e interpretación de estas mismas.

La razón de esta investigación es consecuencia de observar y concluir a través de la experiencia, que en los espacios de formación musical, enfocándose particularmente en los espacios de educación superior en la ciudad de Bogotá, el estudio de las músicas tradicionales colombianas, específicamente del Pacífico, abarcaba distintas complejidades y problemáticas que no buscaban resolverse, vacíos conceptuales, ambigüedades interpretativas, falta de materiales entre otras, teniendo como consecuencia una idea errónea de lo que eran estas expresiones y un olvido por parte de las academias al aporte que estas brindaban e incluso en algunos casos el desconocimiento total. Es por esto, que se propone una investigación cuyo centro sea el análisis como enlace entre lo específico musical y la concepción contextual-social, donde se puedan generar recursos importantes para el estudio de dichas músicas.

Por lo mismo, este texto decide centrarse en una de las regiones que evidencia una gran diversidad de elementos y agentes sociales, artísticos y musicales: el Pacífico colombiano, resaltando así algunas de las prácticas de gran significado para este territorio y para las músicas tradicionales de allí, los alabaos y gualíes. Su gran riqueza musical, su origen, historia y transformación es elemental para comprender por qué esta región es uno de los lugares más importantes al momento de referirse a músicas tradicionales, pues de allí surgen variedad de elementos tanto culturales como musicales.

En estas prácticas sonoras la música es un factor fundamental e imprescindible, en su ejecución pueden reunir todo lo que una comunidad concibe como identidad, es un acto de resistencia y de expresión, además, es un agente formativo pues, cuando de música se trata, la tradición oral es la principal forma de enseñanza, este proceso pedagógico tiene como objetivo no solamente la música en sí, sino la permanencia de sus tradiciones y por lo tanto de su identidad, pues genera espacios de memoria y procesos de fortalecimiento para las comunidades y su cultura.

Sin embargo, el análisis musical de estas prácticas puede abrir campo a que sean estudiadas y reconocidas en la formación musical dentro de la academia, como músicas tradicionales que, enmarcadas dentro de las prácticas culturales, proporcionan elementos históricos, sociales, conceptuales y musicales, importantes para su estudio y el entendimiento de la música en el Pacífico. Este tipo de análisis dentro de la investigación tiene un importante valor teórico, pues podrá contribuir a mejorar la comprensión de conceptos, a brindar recursos que fortalezcan y apoyen la interpretación de estas prácticas sonoras y vocales, determinando la importancia del recurso de la voz y su percepción como instrumento estableciendo un lugar de importancia para la música vocal, a reconocer y dar sentido a través de lo musical a su contexto y función social dentro del territorio, a entablar diálogos y discusiones sobre estas músicas y sus aportes culturales y musicales.

Si lo anteriormente nombrado se enfoca dentro de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional puede traer beneficios y nuevos retos en el

estudio de las músicas tradicionales del pacífico. Al obtener más material informativo y educativo se permite consolidar un reconocimiento de estas músicas mucho más fuerte y profundo en el ámbito académico y puede permitir iniciar una búsqueda de nuevas herramientas pedagógicas para el estudio, interpretación y difusión de las mismas, fortaleciendo la mirada multicultural de la universidad, construyendo y aportando al programa de música un sentido de pertenencia y una inquietud por la investigación de las músicas tradicionales del Pacífico y su importancia para la formación musical.

1.6 Tipo de investigación

Se entiende por métodos de investigación, aquellos procedimientos lógicos y rigurosos que siguen los investigadores para obtener conocimiento, debemos recordar que la palabra método también se puede definir como camino o ruta. Toda investigación nace a partir de una situación observada o sentida, que genera una serie de inquietudes o preguntas que no se pueden responder de forma inmediata, sino que requiere establecer un proceso de desarrollo para dar solución.

Para el caso de esta investigación en particular, nos serviremos del *Método Analítico*: el cual estudia las partes que conforman un todo, estableciendo sus relaciones de causa, naturaleza y efecto, va de lo concreto a lo abstracto.

Adicional, esta investigación podría clasificarse también como *exploratoria*, puesto que busca examinar un tema que aunque se ha estudiado todavía se evidencian vacíos en su investigación, es decir, con miras a ampliar la información que se tiene sobre él, y poder tener un panorama más amplio de la situación permitiendo determinar con mayor claridad investigaciones posteriores. Sin embargo, también podría verse relacionada como una investigación *Histórica*, ya que estudia el pasado reconstruyendo sus hechos a partir del uso de evidencias documentales,

empleando fuentes de información tanto primarias como secundarias, exponiendo a crítica interna y externa los datos obtenidos para lograr un grado de reflexión.

También se servirá de un enfoque *cualitativo*, pues este permite entender e interpretar las formas en que un grupo social y los sujetos que lo conforman, le dan sentido a la realidad, este enfoque brinda como guía en el proceso investigativo para los elementos teórico-metodológicos, perspectivas de la etnografía, etnosociología, etnometodología, entre otras, puesto que estas miradas conciben aspectos tales como el grupo focal, la tradición e historia oral, el estudio de narrativas e interpretación de los discursos de los grupos y el entendimiento de su lenguaje, percepciones y símbolos que identifican su cultura, su quehacer y que influyen sus prácticas musicales. Además, para su desarrollo se plantea hacer uso de la observación directa, por lo tanto, será necesario servirse de herramientas de estilo etnográfico, como por ejemplo el diario de campo, esencial para la recolección de toda la información que se pueda dar en el proceso investigativo.

Todo esto debe ser ejecutado a través de un proceso de observación, registro, ya nombrados anteriormente, para así después pasar rigurosamente por un acto reflexivo que permita generar hipótesis y/o conclusiones e incluso más cuestionamientos, pues en este proceso no solamente se da paso a las subjetividades que puedan ser encontradas en el campo social y en las relaciones personales entre la comunidad, sino al cambio constante de percepciones e ideas, teniendo así como resultado una reflexión constante que al ser llevada a un proceso de conceptualización, y que pueda evidenciar los múltiples sistemas simbólicos a través de los cuales los sujetos le dan sentido a su realidad, los cuales son cambiantes constantemente siendo adaptados a nuevos contextos sociales, resaltando en ellos las prácticas artísticas y las expresiones sonoras como aspectos de gran importancia que conforman estos sistemas y son parte de la experiencia vital de la población.

Estos aspectos no pueden ser medidos con fórmulas y leyes universales totalmente objetivas por su condición de adaptabilidad y transformación, por el contrario, el método cualitativo proporcionará un soporte y guiará este proceso de acuerdo con los lineamientos y el fin de esta investigación, brindando distintos elementos que puedan ser beneficiosos para la misma.

La investigación cualitativa, además, coloca sobre el panorama investigativo algunos elementos que se dan en la vida cotidiana, que se puedan analizar y estudiar con diferentes herramientas y estrategias. Según Dewey (1934) la indagación cualitativa es una manera natural del pensamiento por las que se reafirman las categorizaciones realizadas por el conocimiento, este tipo de valoración será común y necesaria en las investigaciones artísticas, ya que permitirá ser consciente del entorno a estudiar, así mismo, de su naturaleza cambiante y su multiplicidad de percepciones acerca de la población misma.

(...) Las cualidades percibidas de nuestro entorno, nos permiten realizar cálculos e interpretaciones de la realidad que sin esa experimentación perceptual no podrían llevarse a cabo. La manera natural de indagar de los artistas es la cualitativa, y por ello es el modo más natural de realizar investigaciones en este campo. (...) (Barragán: 2011. p.50)

Para este trabajo, el fenómeno musical será un elemento esencial, pues esta hace parte de su diario vivir y está atravesada por una variedad de símbolos, percepciones, subjetividades, historia y sucesos sociales transformadores para la comunidad, que solo se pueden comprender y evidenciar (Barragán: 2011), mediante una aproximación natural a la investigación, abierta a los distintos resultados y conocimientos que esta pueda generar, sujeta a la interpretación de percepciones, el uso del lenguaje y la concepción sobre la función de la música como medio de expresión que de ser analizado, tendrá que hacer uso de metodologías y herramientas investigativas que den lugar a la importancia de la experiencia, lo vivenciado y lo empírico, de lo cotidiano como espacio fundamental

para el surgimiento constante de expresiones culturales, sociales y políticas, mostrando así, que debido al gran valor significativo de dichas expresiones vocales y sonoras representan para las comunidades, estas pueden ser consideradas como asuntos de trascendencia para el ejercicio investigativo.

En conclusión, esta investigación requerirá de las herramientas que pueda brindar el enfoque cualitativo — y todo lo que este abarca—, con respecto a su organización y métodos de acción, sus posibles estrategias de recolección e interpretación, análisis y reflexión puestas en práctica en el ámbito investigativo de lo artístico-musical.

ruta metodológica

Este trabajo monográfico se organizó en 3 etapas, en la primera etapa (A) se realizó una contextualización y recolección de material informativo sobre las prácticas de los alabaos y gualíes en el Pacífico colombiano. En la segunda etapa (B) se llevó a cabo el trabajo de campo en la comunidad, donde se realizaron entrevistas realizadas a la población, se documentaron algunas prácticas artísticas entre otros, y en la última etapa (C) se hizo análisis de todo el material recolectado y las transcripciones morfológicas de las piezas musicales.

Etapa A: Contextualización sobre la práctica de los alabaos y gualíes, su historia y su permanencia y transformación a lo largo del tiempo.

Etapa B: Registro por medio de entrevistas en el trabajo de campo con el grupo focal, los actores sociales que participan en este rito y documentar sus prácticas y cotidianidad.

Etapa C: Análisis del material recolectado y transcripción de las prácticas sonoras documentadas.

2. CAPÍTULO 2: HISTORIA, SUJETO Y MÚSICA

2.1 Introducción

En este capítulo trataremos estos tres elementos importantes (*lo histórico, la investigación musical y lo territorial desde el espacio geográfico*), que servirán para sostener una base teórica que fundamentará el continuo desarrollo de este trabajo.

El primer aspecto, *lo histórico*, lo abordaremos como elemento fundamental para una comprensión del fenómeno particular y su paso en el tiempo junto con sus elementos contextuales y, en este caso musicales, llevando este aspecto al ámbito investigativo, comprendiendo no solo —con base en diferentes autores la importancia de este—, sino en los espacios de formación académica de músicos profesionales, como también los diferentes obstáculos que se han encontrado en este proceso, desde los docentes encargados de esta materia en espacios universitarios, así como los materiales que sirven de consulta historiográfica, entre otros aspectos. Adicional, se pone en diálogo junto con la historia el mito, como elemento sustancial para la comprensión de fenómenos y formas de vida de una comunidad en particular, todo partiendo desde el lenguaje y la oralidad, e incluso llegando a asimilar el mito con la música, como lo enunciado por Lévi-Strauss, cuando pone en relación del mito con música y lenguaje.

En segundo lugar, *la investigación musical*, la abordaremos con las múltiples concepciones que ha tenido a lo largo de la historia, los beneficios de esta para el músico y para los programas profesionales, con el fin de comprender también el valor de la acción investigativa, así como la evidencia de las dificultades a las que se enfrenta el investigador al objeto de estudio. Incluso debatiendo sobre las diferentes áreas académicas que se encargan del estudio de la música como la etnomusicología y la musicología. A su vez, sobre el panorama de la clasificación de la música, trayendo autores con posiciones sobre este aspecto de catalogación de la música, con el fin de ubicar y aclarar conceptos para este trabajo.

Por último, *lo territorial desde el espacio geográfico*, abordamos el concepto de habitar de Juhanni Pallasma (2018), en cuanto plantea que la arquitectura de la casa y el hogar, son los efectos físicos que influyen en lo mental y/o psíquico del sujeto. Esta acción de habitar un espacio genera identidad con los diferentes símbolos. Estos cobran sentido significativo para el sujeto que habita la casa. Es así como se piensa el concepto de habitar, partiendo de un espacio habitable para posicionarlo en un espacio más amplio como lo es el *pueblo*, definido primero en su concepto y luego como un hogar que es de los sujetos en el que allí conviven.

Como también en este capítulo se mencionará el asunto del mito dentro del ámbito histórico y como recae en esta misma perspectiva musical, sin alejarnos de lo planteado por Pallasma, donde surge la hipótesis de lo que hemos llamado una ecuación cultural, en la que nos permitimos cuestionarnos sobre los elementos que constituyen al sujeto y lo hacen “ser”. Entonces desde la noción de lo físico y lo psíquico, lo relacionamos con dos de los registros mencionados por Lacan —lo imaginario y lo simbólico— y por último efectuamos esa ecuación con respecto a los alabaos y gualíes.

2.2 La historia como elemento investigativo

La historia como elemento significativo para la investigación y la educación, es un hecho que se ha venido discutiendo a lo largo del tiempo, con el fin de mostrar y recuperar su relevancia dentro del aspecto académico. Sería preciso entender que el estudio de la historia como herramienta, posibilita evidenciar los cambios de un determinado aspecto en la sociedad con el paso del tiempo, llegando en ciertos casos a contribuir sobre los fundamentos teóricos del fenómeno en sí.

Comúnmente se encuentra que este aspecto ha sido indiferente, teniendo como consecuencia una delegación de su importancia dentro de la comprensión de los fenómenos sociales, específicamente en el ámbito musical su papel se ha limitado a definirse en términos de aprender correctamente las diferentes épocas históricas musicales, el número de compositores y artistas que se reconocen, etc. Así mismo

lo enuncia la maestra Skriagina³ en su artículo *“El papel de la historia de la música en la formación musical profesional”*, donde expone que las fuentes de información histórico musical que hay, mayormente ofrecen al estudiante conocimientos de carácter general enciclopédico, y que, en algunos casos, llegan a ser carentes de una base metodológica sólida y científica. Esto, aunque puede funcionar para un aprendizaje de aficionados y la búsqueda de un conocimiento más general, para el músico profesional la información es insuficiente pues carece de un fondo científico que (...) en el caso de la disciplina académica, significa el manejo del principio histórico (...). (Skriagina: 1993. p. 21)

Ahora bien, no nos referimos a que este aspecto del aprendizaje de la historia sea necesariamente erróneo y que no aporte conocimientos importantes en cuanto al estudio de la historia de la música general, puesto que estos aspectos permiten plantear una línea de tiempo histórico—musical y la identificación de sus exponentes principales. Lo que se intenta establecer, es que el reducir el papel de la historia a estos términos, debilita su relevancia dentro del proceso de formación musical y puede dar por sentado asuntos contextuales y sociales que complementan el pensamiento crítico histórico del músico profesional.

Se visibiliza entonces, que el aspecto histórico es importante para la formación del músico profesional, contribuye a una comprensión amplia del objeto de estudio desde distintas miradas y perspectivas que nutren el ejercicio investigativo.

De igual manera el maestro Javier Riveros⁴ resalta la necesidad de la historia en los procesos de investigación, específicamente con respecto a la educación, pues

³ Svetlana Skriagina es docente de la Universidad Pedagógica Nacional. Es egresada de la Escuela Especializada en Formación Musical Stolyarsky de Odessa en donde obtuvo el título de ‘Profesora de Disciplinas Teóricas e Historia de la Música’, magister en Musicología del Conservatorio Estatal Antonina Nezhdanova de Odessa y doctora en Musicología —énfasis en Investigación— en Teoría Musical del Conservatorio Estatal Tchaikovsky de Kiev.

⁴ Javier Riveros es Licenciado en Pedagogía Musical. Actualmente es docente de la Universidad Pedagógica Nacional y cuenta con estudios de postgrado: especialización en folklor y en pedagogía, magister en educación en la línea de comunicación y evaluación, y doctorando en educación del Doctorado Interinstitucional (DIE), de la Universidad Pedagógica Nacional.

supone que la disertación de la historia es fundamental para la conexión con la enseñanza, al suponer una mirada, o varias, desde la antigüedad, añadiendo que nos permite analizar limitaciones de nuestra propia cultura y de su intelectualidad. Esto dice en su texto *La historia como elemento investigativo*:

(...) Los problemas culturales hacen que sea una necesidad para la investigación, pues se requiere de una percepción del mundo y de la vida humana, siendo de interés en cualquier mediación educativa por ser condición de vida (...) (Riveros: 2023. p. 4-5)

Una de las intenciones de la historia en el aspecto específico musical, si lo situamos dentro de los contenidos curriculares, es la formación de un pensamiento histórico—musical crítico, cuya base sea la sucesión de los sistemas estilísticos y sus transformaciones en el pasar de la historia, donde sus contenidos y obras musicales sean vistas como la representación artístico musical de la realidad correspondiente a una época determinada, siendo estas la base del estudio, funcionando como herramientas para la evaluación de los hechos musicales del pasado en relación con los del presente. La historia permite ampliar la perspectiva y el juicio crítico sobre los fenómenos musicales, da pie a la comparación, el análisis, la investigación, creando, en quién ponga en práctica dicho ejercicio, la aptitud de escuchar y entender la música.

Bartok a su vez enuncia el gran reto que representa el investigar de la música popular puesto que antes, durante y después del ejercicio investigativo, se presentan diferentes aspectos que son imprescindibles para poder comprender el fenómeno en su totalidad desde las distintas miradas en las que este existe. Especialmente destaca el punto en el que, al comparar diferentes civilizaciones y sus expresiones culturales, se encuentran similitudes y coincidencias que sobrepasan el tiempo y la distancia. Esto tiene como consecuencia el surgimiento de interrogantes en un intento por descifrar dicho fenómeno y que conlleva a examinar la historia musical. No obstante, en algunos casos suele haber una

escasez del material necesario para poder llevar a cabo una investigación histórica profunda.

(...) Estos interrogantes nos conducen al capítulo más emocionante y de mayor fascinación dentro de las investigaciones sobre los cantos populares. Yo lo llamaría el capítulo del “folklore musical histórico. Pero es precisamente en este tipo de estudios donde las dificultades se agrandan. Para encarar una investigación seria y exhaustiva del folklore musical desde el punto de vista histórico necesitaríamos una infinidad de datos de todo tipo: la situación actual, en cambio, está muy lejos de la posibilidad de garantizarnos el material indispensable. (...) (Bartok: 1992. p.47)

Por lo mismo es necesario que la historia dentro del ejercicio investigativo se conciba como un elemento sustancial para la comprensión de los fenómenos histórico—musicales. Teniendo como consecuencia un papel activo dentro de los panoramas educativos y sobre todo dentro de la investigación, para así mismo ampliar su campo en la investigación y enriquecer con diferentes proyectos, investigaciones y demás, el papel de la historia musical.

En esta discusión planteada sobre el hecho histórico como elemento importante para la formación e investigación, aparecen algunos aspectos que se proponen sean revisados y puedan tenerse en cuenta, si se quiere lograr una comprensión de la historia en la música, pues todos ellos afectan e influyen de manera determinante en este proceso, especialmente la maestra Skriagina los enuncia en su artículo, así:

1. Los profesores encargados de enseñar dicha asignatura y la organización metodológica de enseñanza;
2. Los materiales que apoyen el estudio histórico;
3. El reconocimiento de la importancia e influencia que tiene el estudio histórico musical en la formación del músico profesional.

En el primer caso se evidencia que se ha subestimado el valor de la historia como elemento educativo imprescindible para la formación en general especialmente la del músico profesional. Sin embargo, en este punto es necesario fijar la mirada en

el estado de la enseñanza de esta asignatura, pues (...) está subestimada al no comprenderse como una necesidad básica dentro de la educación musical del país (...) (Skriagina: 1993. p.19).

La historia musical necesita de un planteamiento profundo y metodológicamente adecuado, y esto no solo parte desde el currículo, donde los contenidos conceptuales quedan en una enunciación, sino que debe ir acompañado de un claro objetivo pedagógico que impulse el espacio de aprendizaje con un interés por la historia musical, y que a su vez le otorgue valor como causa de comprender el conocimiento que puede resultar de su estudio. Ahora bien, la complejidad del contenido y el valor de su influencia en el aprendizaje recaen en la exigencia que esta tenga sobre el profesor en la claridad de los objetivos académicos y por supuesto en el conocimiento adecuado de la historia musical. Junto con esto se encuentran una serie de obstáculos que afectan al docente investigador dentro los espacios universitarios, que como consecuencia genera efectos en la enseñanza de la historia.

La discusión mencionada por Pierre Joliot⁵ en su libro *“La investigación apasionada”*, específicamente en su séptimo capítulo titulado *“La investigación y la universidad”*, el autor recalca la íntima conexión entre docencia e investigación, esto acompañado de la problemática de que a los docentes con su carga laboral establecida, no se les otorga suficiente tiempo para consagrarse a la investigación, lo cual, según Joliot, era algo indispensable de conceder puesto que (...) en su manos está la formación de los futuros investigadores, o sea, el futuro de la investigación (...) y añade que (...) la práctica de la docencia, como la práctica de la investigación deben vivirse como una pasión.(...) (Joliot: 2004. p.85).

Él también evidencia la importancia de la calidad de los docentes que se enfoquen en dicha materia, pues un buen docente e investigador influenciará de manera

⁵ Pierre Joliot es un bioquímico e investigador francés, hijo de Frédéric e Irène Joliot-Curie, y nieto de Marie y Pierre Curie.

positiva el valor de la historia como elemento investigativo y fortalecerá la calidad de estos espacios académicos, en favor de la investigación.

(...) Además, un investigador mediocre tiene muy pocas posibilidades de impartir una enseñanza de calidad, no más que un mal profesor de convertirse *a priori* en un buen investigador. Si bien resulta indispensable que un número más elevado de *investigadore senior*, formados en los grandes organismos, se dirija hacia la enseñanza universitaria, esta opción debe efectuarse con base en criterios positivos, es decir, con base en su propia capacidad y motivación... (...) (Joliot: 2004. P.85)

El segundo aspecto que vale la pena mencionar, es el que corresponde a la concepción de que el material que se sirve para el aprendizaje de la historia recae en una visión enciclopédica del conocimiento, dejando de lado aspectos de investigación que amplían el conocimiento mismo. De igual forma lo enuncia Leonardo Acosta⁶ en su libro *Musica y Descolonización*:

(...) Por el contrario la mayor parte de lo que se escribe sobre musica popular está disperso en periódicos y revistas, en trabajos demasiados breves para permitir un enfoque histórico, o que vaya más allá de la información netamente anecdótica (...) (Acosta: 1982. p.8)

Acosta trae a discusión el hecho de que cuando se buscan libros o materiales que hablen sobre la historia de la música es común encontrar una direccionalidad, por no decir preferencia, hacia la musica occidental, situándolo como un esquema que se ha utilizado a lo largo de los años en donde se presenta la historia del occidente europeo como la historia universal. Dejando de lado los fenómenos musicales desarrollados en países, como India, Asia y África, pero además quitando la misma musical popular y folklórica del occidente. Es entonces como se da la presentación

⁶ Investigador, escritor, periodista, ensayista y musicólogo cubano.

de una historia universal que es equivalente a la historia de la “musica culta” europea y las derivadas de esta.⁷

Se habla entonces de un contenido mediado entre lo específico musical y lo contextual sociohistórico, que permita no solo apuntar al análisis musical como herramienta que representa el contenido general de una época específica de una manera irrepetible e individual, sino a su vez una comprensión contextual y cultural que esclarezca los significados por los que está permeada la obra musical y las influencias sociales e históricas que en ella confluyen.

Entonces se espera de estos materiales concretos y fundamentados en lo científico que brinden información trascendental para el estudio de la historia musical y tenga como consecuencia en el estudiante una comprensión de los fenómenos históricos analizados desde la formación de un pensamiento lógico, una posición estética y conocimientos culturales concretos.

(...) Tampoco la historia de la música puede ser reducida a la información anecdótica de los hechos biográficos de un compositor y a la lista de sus obras. El objetivo debe ser la educación del músico a través de la conceptualización auditiva, históricamente determinada que permita la evaluación adecuada de los fenómenos musicales tanto del pasado como del presente (...) (Skriagina: 1993. p.20)

Por último, el tercer aspecto recae en que a pesar de comprender que, a causa de los factores nombrados anteriormente, la historia no ha tenido la relevancia merecida en el ámbito educativo, sin duda para este punto podemos entender su importancia como elemento fundamental no solo en miras de un beneficio a la formación musical en general sino en el perfil del músico profesional, pues la base de la actividad de los futuros músicos es la realidad artística que se conforma por el conocimiento por medio de la historia.

⁷ Estas categorizaciones de la música se abordarán de manera más específica más adelante.

El conocer la historia y percibirla desde una mirada crítica permite crear en el estudiante una visión que abarque las diferentes épocas de la historia musical, sin recurrir a la discriminación de una u otra, pues en la comprensión contextual y musical se fortalece el respeto hacia los diferentes fenómenos musicales. Esto permite una posición frente al arte musical, bajo la perspectiva de la historia como fenómenos entrelazados y determinados por el desarrollo de la cultura musical, logrando así en el estudiante una audición de la música desde el punto de vista del sistema intelecto—musical, a su vez con una capacidad analítica estética desde el proceso artístico-musical social involucrado en la investigación.

2.3 La historia y el mito

Junto con la historia aparece un elemento común que se hace presente en las diferentes sociedades y que marca una trascendencia en las culturas que estas asumen: Es el mito, ese relato histórico que marca tradiciones enteras y que tiende a volverse legendario por sus trabajos investigativos (Riveros: 2023. p.14). El valor del elemento histórico junto con el mito como objeto investigativo es fundamental pues sin lugar a duda al examinar la historia de la humanidad, incluso si es enfocada específicamente a lo musical, se encontrarán distintas mitologías e historias de tradición que rigen comunidades y que definen incluso su historia misma.

En este sentido el mito se convierte en un acto educativo que en su investigación evidencia una vez más la importancia de dichas narrativas al momento de entender la historia de un fenómeno en particular, y las diferentes miradas que pueden surgir alrededor de un objeto investigativo como este, cuya función no es solo contrariarse y oponerse, por el contrario, para el historiador debe ser la oportunidad de nutrir el ejercicio investigativo y la construcción del conocimiento.

(...) La historia y el mito son aspectos de suma importancia en toda investigación, ayudan a las disertaciones y causan efecto en el objeto de estudio, en los trabajos de investigación, y aunque por supuesto pertenecen al orden del discurso, no es solo un mero juego literario

sino una autentica demostración a lo que implica el estudio histórico y mitológico de cualquier trabajo investigativo que nunca está por terminar. (...) (Riveros: 2023. p.17)

Lévi Strauss aborda el mito como historias que, aunque bajo algunas perspectivas parecen absurdas, reaparecen en distintas partes y develan aspectos históricos importantes para comprender formas de vida de diferentes comunidades.

El autor precisa entre la larga discusión y oposición que se ha dado entre la ciencia y el mito, esto porque inicialmente se creía que la ciencia solo podía dar resultados estrictamente racionales y verídicos si volvía la espalda al mundo de los sentidos, puesto que este mundo era ilusorio frente al mundo real. (Strauss: 1978. p.30). Sin embargo, el ideal era poder comprender y pensar que la ciencia cada día abriría más su campo encontrando un balance, así como un aporte importante, en lo sentidos. Por ejemplo, Strauss ilustraba historias míticas que bajo la lupa científica evidentemente eran irreales, no hubieran podido suceder de forma racional, pero no por esto se debían considerar absurdas y carentes de un significado. Es decir, aunque desde su explicación científica pueda evidenciarse lo irreal del relato mítico, desde un punto lógico y analítico es posible comprender el porqué de este hecho y su peso simbólico en determinado grupo social. Por lo que suponía una mejor posición investigativa, tomar en serio las narrativas míticas y preguntar el porqué de ellas, llegando a su análisis mediante herramientas lógicas científicas. Es por esto por lo que esa especie de divorcio que se ha creado entre mito y ciencia realmente no existe.

(...) Lo que afirmo es que la grandeza y la superioridad de la explicación científica no solo residen en las realizaciones prácticas e intelectuales de la ciencia, sino también en el hecho, del que damos testimonio a diario con mayor claridad, de que la ciencia no solo está preparada para explicar su propia validez, sino también aquello que, en cierta medida, es válido en el pensamiento mitológico. (...) (Strauss:1978 p.53)

En ese sentido también aparece Comenio, donde enuncia que el gran aporte en el aspecto de la enseñanza, no solo como elemento de la historia y el mito, sino que sería lo que está interpelado por los sentidos en el contexto social: (...) En Comenio, es necesario conocer los sentidos como camino fundamental, no solo para creación en el arte, sino también para la comprensión y reflexión para la enseñanza. (...) (Riveros: 2020. p.186)

Ahora bien, los mitos son interminables (Strauss: 1964.p.16) y perduran en el tiempo evidenciando aspectos decisivos que caracterizan una cultura. Lamentablemente se suele creer que la información de fecha más reciente anula a todas las anteriores, esto alimenta la concepción de subestimar la historia, pero al presentar el mito nos permite plantear una hipótesis contraria a esto, debido a que el mito es una narrativa de tradición oral y escrita que perdura siglos en las comunidades, que evidencia sus concepciones del mundo y que además de su antigüedad, pueda darse el juicio de ser despojado de su importancia en el aspecto cultural histórico.

Lévi-Strauss alude que no hay nada mejor que la mitología para ilustrar y demostrar empíricamente la realidad de un pensamiento, en el que, bajo una mirada etnográfica, el ejercicio de reflexión sea llevado hasta sus límites objetivos, permitiendo así resaltar cada músculo y coyuntura del esqueleto, evidenciando los lineamientos de una estructura anatómica general.

El analizar el mito permite comprender como este se mueve y conforma al sujeto, así como en las sociedades en las que este oscila y que efectos tiene en ellos.

(...) El análisis mítico no tiene ni puede tener por objeto mostrar cómo piensan tales o cuales hombres...Así que no pretendemos mostrar cómo piensan los hombres en los mitos, sino como los mitos piensan en los hombres sin que ellos lo noten. (...) (Strauss: 1978. p.21)

Entonces junto con el estudio de la historia, el mito se convierte en un acto educativo que supera la posición de un tiempo histórico y la mirada de una antigüedad intransmutable del cual hacen parte tanto los oyentes como los ejecutantes

(Riveros: 2023. p.15). Que además evidencia la relación constitutiva del lenguaje con el sujeto, en el que somos construcción y efecto de este.

De esta manera incluso se relaciona el mito y la música, como aspectos en donde se encuentra una similitud en términos de su estructura y la forma en la que deben ser comprendidos. En este caso, el mito es como una partitura en donde deben leerse tanto de forma horizontal como vertical y entendiendo cada frase y elemento determinante como parte de un todo que es donde cobra un sentido.

(...) Si intentamos comprender la relación existente entre lenguaje, mito y música sólo podremos lograrlo utilizando el lenguaje como punto de partida, para luego demostrar que, si bien por un lado la música y por el otro la mitología poseen su origen en el lenguaje, ambas formas se desarrollan separadamente y en diferentes direcciones: la música destaca los aspectos del sonido ya presentes en el lenguaje, en tanto la mitología subraya el aspecto del sentido, el aspecto del significado, que también está profundamente presente en el lenguaje.(...) (Strauss: 1978. p.90)

Es así como se comprende que inclusive el mito se encuentra en la misma altura de la historia, que su estudio y su constante diálogo con la historia podrá esclarecer fenómenos y narrativas que surgen de la tradición oral. Por lo que es preciso prestarle atención a las formas en las que el mito se desarrolla en las sociedades y la función que este cumple dentro de cada comunidad. De igual manera, por la mirada en la que se posiciona este trabajo y su carácter ritual, oral, artístico y social, es preciso percibir el mito, la historia y el lenguaje como importantes elementos para un dilatado análisis.

(...) Pero a pesar de todo, el muro que existe en cierta medida en nuestra mente entre mitología e historia probablemente pueda comenzar a abrirse a través del estudio de historias concebidas ya no

en forma separada de la mitología, sino como una continuación de ésta. (...) (Strauss: 1978. p.77)

De igual forma se enuncia así con respecto a estos tres elementos —mito, lenguaje e historia—, en relación con el trabajo investigativo:

(...) Es así, que se divisa que el trabajo histórico en las propuestas investigativas, por supuesto en relación con la norma, el deseo y los mitos de sus pueblos como asunto de estudio, son elementos de la complejidad teórica de la investigación, enmarcados en temas que han permanecido en la sociedad y seguirán siendo necesarios en los estudios avanzados en educación. (...) (Riveros: 2023 p.18)

2.2 Investigación musical en lo popular, folclórico y tradicional.

A lo largo de la historia musical se ha hecho constantemente mención a una música culta en contraste con una música popular folclórica, partiendo esto de una visión típica de la cultura occidental. Por el contrario, en otras culturas se encuentran diferenciaciones asumidas bajo la percepción de una música religiosa y otra profana, así como formas de expresión artística que responden a ciertas funciones sociales dentro del contexto en donde se ejercen, tales como: rituales, fiestas populares, al igual que una música destinada al acompañamiento de cantos, bailes y otros.

Entonces, primero la música se estereotipaba en género de acuerdo con su función y luego respondía a la singularidad de alguna clase social determinada. Aspecto que sin duda va modificándose con el paso del tiempo y el surgimiento de nuevas clases dentro de la sociedad. Sin embargo, se conservan y se aluden a este tipo de diferenciaciones en la actualidad para comprender algunas expresiones musicales tradicionales que se mantienen hasta el día de hoy y que además permiten una nueva periferia de la historia de la música.

Esto ha terminado creando confusiones en cuanto a las prácticas musicales mismas, afectando incluso su valor dentro de la sociedad, así como su popularidad o interés en cuanto a la permanencia o investigación. A pesar de esto, no se buscará generar un concepto único o si quiera llegar a un consenso sobre la mejor forma en la que podría clasificarse la música, no obstante, esta discusión servirá para nutrir este trabajo en términos conceptuales e investigativos.

Con la llegada de la etnomusicología y de la mano con el colonialismo el término *popular*, se fue direccionando a representar las creaciones de los pueblos como curiosidades antiguas en incluso inmovibles, ajenas al tiempo y la transformación histórica, otorgando una mirada de pueblos, y por consiguiente su música. No obstante, el interrogante adicional con este término es su separación con lo

“popular”, a pesar de que se evidencia que este tipo de música hace parte y surge del acervo popular de una comunidad. Acosta esclarece que esta diferenciación responde más a un mecanismo del consumo, aludiendo que lo popular corresponde a lo que se vende. (Acosta: 1982. p.72)

Por la misma línea Carlos Miñana en su texto *Entre el folklore y la etnomusicología* hace una crítica a lo que el folklore y las radicales ideologías por las que va acompañado, y ha impuesto, termina siendo contraproducente para los fenómenos musicales y la investigación en sí, teniendo como resultado un desligamiento de una realidad cultural. Añade a esto la importancia del investigador pues este tendrá el control de los resultados de la investigación e implantará en él, cualquiera mirada subjetiva que tenga. (...) Al folklorista le interesa más perseguir una melodía olvidada, pieza faltante de su colección, que entender las prácticas musicales en sus transformaciones y en su contexto sociocultural. (...) (Miñana: 2000. p. 37).

De igual manera señala la percepción que sucede de solo “visibilizar” ciertas prácticas que cumplan con los estereotipos de lo que se considera una identidad nacional y tradicional, Bermúdez⁸ lo atribuye a los medios de comunicación y Miñana a los folkloristas. Esto termina creando productos de lo que se cree es la música, pero que en realidad suele estar alejado de la música en sí, productos creados por ellos mismos para sustentar sus concepciones de lo tradicional. A su vez también lo menciona Bustamante afirmando que “las causas están subordinadas a los propósitos” (1999. p.4) al trabajar en su artículo la posición del investigador siempre en pro de comprobar la verdad que es asumida por él como absoluta y que además surge como resultado de un problema que este mismo creó.

(...) La identidad está en "la" cumbia, pero no en cualquier cumbia, sino en "esa" cumbia que cumple con las condiciones y requisitos fijados por los folkloristas. "La" cumbia o "el" bambuco "folklórico" son,

⁸ Egberto Bermúdez es un musicólogo de la Universidad Nacional de Colombia. Ha creado diferentes artículos reconocidos en cuanto a la música popular y tradicional en América

en ultimas, una elaboración, un producto de los folklorólogos... (...)
(Miñana: 2000. p.37)

Cabe aclarar que existe actualmente una numerable cantidad de investigadores que se ha interesado por este y muchas variantes más sobre el tema musical, teniendo como resultado un sinfín de trabajos, estudios, recopilaciones, monografías, entre otros. Pero que suelen recaer en patrones de percepciones de la música volviendo a enunciar categorías que suelen, más que cumplir una función de esclarecer y especificar, excluir y subdividir.

Entonces, será posible ampliar la perspectiva de una u otra música en la medida en que se evitan o se comprende el origen y la intención de estos términos, y se evalúan las expresiones musicales en las que se entienden las múltiples variantes que influyen tales como la historia, el contexto social, los formatos, las tradiciones y la ubicación geográfica, entre otros. Por lo cual será aplicable en este caso para el fenómeno musical del Caribe en América Latina, específicamente en toda la herencia llegada al Pacífico colombiano, comprendiendo el intenso intercambio musical en el área del Caribe durante siglos, con intensidad y direcciones variables, según el momento histórico que se tenga en cuenta.

(...) De ignorar estas coordenadas históricas, la música seguirá presentándose como un don del cielo —o de los europeos—, más o menos sazonado con los ingredientes “exóticos” aportados por los indios y negros, y lo que es peor, como algo estático, capaz de moverse solo a instancias de impulso externos... y no como el proceso dinámico que hemos visto desplegarse ante nosotros. Y este proceso, del que comprobamos los frecuentes prestamos, fusiones y a veces la absorción de una musica por otra...Es una dinámica hecha de desplazamientos múltiples de ritmos y melodías, e incluso cambios de compases, formatos instrumentales y otros elementos, e incluso cambios de función de una musica. (...) (Acosta: 1982. p.173)

Por otra parte, aparece como factor, que también es necesario destacar dentro de ese ámbito investigativo, no solo el material que se recoge durante la investigación y el que surge como producto de esta, sino también del que se lee e investiga para adquirir conocimiento de dicho fenómeno, antes de ser llevado a cabo por el investigador. Este material previo va a afectar la visión del investigador y en general de las personas que al buscar información sobre una práctica en específico se remitan a dichos materiales. Es por esto por lo que sería necesario indagar los materiales que se consumen para el aprendizaje de la música, en términos de veracidad, mirada crítica y análisis contextual y social como musical y claramente cuestionarse sobre quién lo escribió, pues la mirada del escritor va a afectar en gran medida la investigación, y en función de que realizó dicho material.

Según Carlos Miñana, en Colombia se esperó hasta los años 50 para empezar a aparecer registros y trabajos de orden escrito en cuanto a estudios musicales se trata, añadiendo que, sin importar el origen del investigador, si esta permeado por esa visión folklorista, va siempre a llamar, por sobre todas las cosas, a la recolección de este material tradicional inamovible pues podría desaparecer en manos de la civilización actual. También enuncia que son pocos los investigadores músicos, lo cual tiene como consecuencia que los trabajos sean más una sistematización de experiencias personales, que, aunque no necesariamente aludiría a un error, si conllevarse a un trabajo de campo débil, a un inadecuado uso de las fuentes y un inexistente aparato crítico.

Desde el punto de vista musical señala que “no suele haber ilustraciones musicales” y que cuando las hay no son realizadas por los autores, pues no son músicos ni son utilizadas por ellos para mostrar o indicar algo (se puede prescindir de ellas). Es decir, ese análisis musical que debería ser, por lo menos en un sentido, de gran peso para la investigación, si es que se está hablando de fenómenos musicales, es casi inexistente y tiene también como consecuencia apreciaciones poco precisas y sin sustentación alguna.

Para este punto no solo vemos la importancia del sujeto investigador y su formación académica —múltiple en cuanto a diferentes aspectos se trata—, pues su visión sobre la investigación y en este caso de la música popular, va a influir en gran manera el resultado de su investigación y en la mirada que quiera implantar en dichas prácticas musicales. Además, la ausencia de investigaciones de carácter musical que puedan abarcar el objeto de estudio no solo desde perspectivas contextuales, sino específicamente musicales, donde a su vez, pueda servir para dar aún más sustento académico a la investigación. Justamente como lo menciona Bartok en su texto *Escritos sobre música popular*, es preciso que el investigador aglutine algunas características que permitan llevar la investigación a un nivel de estatus alto en cuanto a producción del conocimiento se trata, que le permita crear un material serio y amplio, nutrido por múltiples aspectos prácticos y teóricos. (Bartok:1992. p.45-46)

Bartok enfatiza entonces, acerca del tipo de investigador y las características que deberían hacer parte de él para influir de manera correcta y completa en la investigación. Afirma que, en el inicio del estudio de la música popular, los investigadores eran guiados por criterios puramente estéticos, encontrando la forma más originaria de los cantos populares, pero movido bajo subjetividades, que aunque sabemos que no se puede desligar una intención propia, efectivamente se resumía en reconstruir cantos de forma en que para ellos era la más justa valiéndose arbitrariamente de diversas variantes y generando resultados públicos.

Así Bartok se propone elementos que debería poseer un investigador de música popular, tales como: una buena preparación lingüística, una mirada coreográfica en la que pueda descubrir nexos entre la danza y la música popular, un entendimiento desde la sociología hacia la comprensión de los cambios de la vida colectiva y su influencia en el canto popular, una necesidad de nociones históricas de migraciones y establecimiento, un músico con una buena capacidad de observación, entre otros. Aunque el autor aclara que en la realidad reunir todos estos aspectos es poco probable, tener un estudio integral y una mirada completa para su análisis, genera

así un material significativo como fruto de la investigación que evidencie un detallado estudio.

Ahora, en relación con el hecho de las diferenciaciones de la música determinadas a lo largo de la historia que han sido mencionadas por varios autores atrás, será interesante abrir un espacio a esta discusión, pues permitirá esclarecer significados y concepciones, de este tipo de expresiones musicales para efectos de la claridad y la guía de este trabajo.

En la historia musical se ha intentado definir ciertos elementos musicales con nombres que determinan su significado y valor. Sin embargo, se puede caer en el riesgo de generar una sectorización y discriminación limitada e inamovible de la música, siendo contraproducente para la comprensión de los diversos fenómenos musicales que surgen en todo el mundo. Así mismo lo enuncia Acosta aclarando que la prolongación de términos que surgieron inicialmente en la sociedad capitalista ha afectado de forma no tan positiva la terminología musical. Dichos términos sustituyen una división de la música que se daba primero en algunas culturas, la cual era seccionada debido a sus funciones sociales —ritos, fiestas populares, carnavales, etc. —, como la diferenciación entre música religiosa y profana. (Acosta: 1982. p.14). Por consiguiente, empiezan a surgir diferenciaciones que representan una dicotomía típica de la cultura occidental y se enuncia como música culta en contraste con una música popular o folklórica.

El principal dilema de estos conceptos recae en que estos incumben en la conformación de parejas que se clasifican como polarizadas, porque responden a que un término es el contrario del otro, por ejemplo: música culta—música popular; música modera—música ligera; música folclórica—música moderna, etc; ignorando la posible y evidente relación que podría haber entre todos estos aspectos, como partes que conforman un solo sistema musical de una región. Acosta menciona que esta polarización de la música ha surgido en el desarrollo de la sociedad capitalista, estando en función de una “sociedad de consumo” que invade el campo de la cultura y la creación artística donde se comprenden los productos culturales como

mercancías. A su vez, dichos términos reflejan una dependencia al hecho básico de la división de la sociedad en dos clases antagónicas, burguesía y proletariado, reflejándose, por ejemplo, en la contrariedad de música culta y música popular (incluso las dos pueden ser tanto cultas, como populares). (Acosta: 1982. p.70)

Por lo cual este tipo de clasificaciones tan discriminadas, se cubren bajo el objetivo de aclarar y seccionar de forma eficiente la música, y finalmente conllevan a confusiones, tergiversaciones y arbitrariedades que se ven reflejadas en las investigaciones de carácter musical. No obstante, aunque sea incluso más beneficioso evadir entonces ciertas responsabilidades y posibles confusiones con respecto a las etiquetas de la música, es necesario abrir un pequeño diálogo de estos términos, específicamente en este trabajo, con los distintos conceptos que se encuentran en investigaciones de música popular, folklórica y tradicional.⁹ Por esto comprenderemos a los alabaos y gualíes como manifestaciones artísticas, que en caso de ser denominados de una forma en particular entrarán dentro de lo conocido como música tradicional.

Entonces, es preciso comprender estos aspectos, y los que se sigan apareciendo a lo largo de la historia musical, especialmente en materia de su significado, del peso simbólico que representa y los modelos sociales a los que corresponden, pues esto ayudaría a comprender la investigación musical como un elemento amplio de las tradiciones, aunque no debe dejarse de lado su constante cuestionamiento y discusión.

(...) Se hace necesario, a parte del análisis general del fenómeno social y mercantil, un análisis pormenorizado de los distintos parámetros de una y otra música, para señalar. Al menos aproximadamente, las fronteras entre ellas, aunque estas

⁹ Tal como se menciona, el objetivo que se busca no es el de definir o llegar a una conclusión determinada sobre estas diferenciaciones, sino que pretende abrir un análisis entre estos términos para comprender a que hace referencia cada uno y evidenciar con que se va a relacionar, como en este trabajo en particular.

permanezcan siempre en un terreno algo movedizo. (...) (Acosta: 1982. p.73)

Ahora bien, en términos de la investigación musical, los estudios folklóricos tuvieron una temprana vinculación con el colonialismo, teniendo como resultado que estos estudios conviertan las creaciones artísticas de los pueblos estudiados, en una colección de datos inamovibles que deberán permanecer en su forma más “originaria” sin importar el tiempo, incluso se ha catalogado que las expresiones musicales que bajo este enfoque se recogen se convierten en piezas de museo, negando así toda posibilidad de transformación y desmeritando futuras variaciones que dichas manifestaciones puedan tener con el paso del tiempo.

Es aquí donde aparece la etnomusicología, como una posición, no necesariamente contraria al folklorismo, pero sí diferente, que brinda formas de abordar la investigación musical desde todos sus ámbitos. La etnomusicología empieza a ser reconocida en el campo musicológico y antropológico en los años 50, esta disciplina se basa en el trabajo de campo y los métodos de las dos corrientes nombradas, para estudiar la música como producto cultural, la cual no elude el análisis técnico de los materiales musicales, ni los estudios morfológicos y/o sintácticos. (Miñana: 2000. p.40). Sin embargo, el autor aclara que a pesar de que se ha popularizado la etnomusicología en Colombia, el impacto sobre los estudios musicales es todavía naciente.

Entender estos estudios no solamente por su carácter histórico, sino precisamente por lo que este trabajo busca y es la forma en la que complementa este aspecto junto con el análisis musical específico, puesto que, así como lo menciona Miñana se encuentran baches en la investigación musical, pero aún más si se trata del análisis musical, en este caso, de expresiones tradicionales.

Históricamente en la edad media, surgió, junto a lo que se conoce como música tradicional del pueblo —la cual era transmitida de forma oral—, una música patrocinada por la iglesia y cuidadosamente codificada. Acompañado esto de un

hecho significativo como lo fue la codificación de la música, es decir la invención de una forma de escritura convencional y una serie de reglas dentro de las cuales quedaba comprendido todo lo que correspondía y se entendía como música. Este aspecto escritural de la música, aunque en un principio, y aún hoy día bajo algunas concepciones, representó una ruptura con los tradicionales medios de transmisión oral mencionados anteriormente, en la actualidad debería comprenderse como una herramienta fundamental para que músicos puedan comprender ciertos fenómenos musicales, donde se entienda el contexto histórico social, sus formas de transmisión y permanencia, así como sus características particulares musicales.

Esto último será de gran respaldo para este trabajo puesto que se plantea una coexistencia y equilibrio entre el hecho histórico y la comprensión de las expresiones musicales desde su contexto entendiéndolas bajo los sistemas de cada comunidad en la que se dan, pero a su vez complementando el estudio investigativo con aspectos que han conformado la práctica musical académica como la notación musical, el análisis morfológico y demás elementos como medios que facilitan la comprensión desde el aspecto musical y que complementan la perspectiva del estudio en su totalidad.

2.3 Habitar el espacio pueblo—Ecuación cultural

El acto de habitar se refiere al ejercicio en el cual un sujeto ocupa un espacio y a su vez se sitúa en su consciencia, desde este punto de vista se puede inducir que la acción de habitar no solamente refiere a las implicaciones en el ámbito físico, sino también en la psiquis del sujeto. Juhani Pallasma¹⁰ menciona que un lugar que puede ser el primero en aparecer en la memoria al nombrar los espacios habitados por los sujetos, es la casa. Lugar en el cual nos permitiremos profundizar sobre su concepción como espacio y sus implicaciones físicas en efectos psíquicos.

¹⁰ Juhani Pallasma (1936) arquitecto finlandés, fue profesor de en la Universidad de Tecnología de Helsinki. Autor de numerosos artículos sobre filosofía, psicología y teoría del arte.

El autor se refiere a la casa como un sitio arquitectónico, un lugar físico que representa el hogar, en el que se ven implicados elementos materiales simbólicos importantes para el sujeto, que hacen de esta casa un espacio concreto e íntimo. Bachelard en su *libro La poética del espacio* enuncia también el ideal del espacio físico de esa casa, reflexionando sobre la esencia de lo que él llama “la casa onírica”, la casa de ensueños de la mente. Esa casa idealizada, peculiar para cada sujeto, y anhelada por el mismo, representa a su vez ese hogar deseado y que se construirá con el paso del tiempo. Esta casa onírica habita en el ensueño del sujeto y alberga recuerdos de los lugares que componen la casa, es así como este espacio asume en el ensueño una extraordinaria sensibilidad.

(...) La casa, el cuarto, el granero donde estuvimos solos, proporcionan los marcos de un ensueño interminable, de un ensueño que sólo la poesía, por medio de una obra, podría terminar, realizar. Si se da a todos esos retiros su función, que es la de albergar sueños, puede decirse como yo afirmaba en un libro anterior, que existe para cada uno de nosotros una casa onírica, una casa del recuerdo-sueño, perdida en la sombra de un más allá del pasado verdadero. Decía que esa casa onírica es la cripta de la casa natal. (...) (Bachelard: 1957.p.36)

Inclusive Bachelard indaga sobre cómo sería la posición del arquitecto al momento de construir esa casa onírica, físicamente que cualidades colocaría y que aspectos serían de importancia para que el sujeto pudiera definirla como casa.

Aquí la casa se ve como un importante espacio físico, el cual, sin ese aspecto soñado e idealizado no sería un espacio propicio en el que el sujeto pudiera habitar como lo desea, además en todo el proceso de habitar la casa se develan elementos en el ámbito mental. Esto hace que el concepto de habitar sea un aspecto sustancial al momento de comprender el desarrollo del sujeto en su aspecto individual de

vivencia cotidiana y que podamos cuestionarnos sobre esto mismo, pero en un ámbito más general y social.

Ahora bien, la casa está condicionada culturalmente, tiene en ella una historia, que le permite ser lo que es para el sujeto que la desea y habita, este aspecto histórico es fundamental y relaciona a la casa con el sujeto, y a su vez al sujeto con su identidad y percepción de “ser” y habitar en el mundo.

(...) El hogar es el escenario de la memoria personal, un mediado complejo entre la intimidad y la vida pública. El espacio propio expresa la personalidad al mundo exterior, pero, no menos importante, ese espacio personal refuerza la imagen que el habitante tiene de sí mismo y materializa su orden del mundo (...) (Pallasma: 2017. p.21)

Comprendiendo entonces que la acción de habitar un espacio se desenvuelve en la esencia física y deviene en el inconsciente del individuo. (Pallasma: 2016. p.8), teniendo efectos en este y por consiguiente en el colectivo del que hace parte, nos permitiremos reflexionar sobre ese espacio arquitectónico que se habita, no solamente como una casa sino situándolo en lo que conocemos como *pueblo*.

Este concepto es definido por la RAE como una población de menor categoría que la ciudad, de pequeño tamaño, en la que sus habitantes comparten vínculos políticos o culturales y que tienen un origen étnico en común¹¹. Es de advertir que este significado puede entrar en constante debate, pues puede generar variantes en su definición, sin embargo, para efectos de este trabajo nominaremos pueblo como lo referido al espacio geográfico del cual hacen parte elementos como costumbres, fiestas, tradiciones, ritos y demás aspectos que comparte una comunidad.

¹¹ Tomado de: <https://www.rae.es/diccionario-estudiante/pueblo>

Para poder relacionar la acción de habitar con el sujeto y el espacio, nos remitiremos al autor Honorio Velasco¹², el cual en su artículo expone un significado de lo que se conoce como pueblo:

(...) El término tiene en castellano peculiaridades que no son comunes en otras lenguas europeas: una, el desplazamiento metonímico que identifica el lugar habitado y la gente que lo habita como «pueblo», y dos, la diferenciación no sólo en el tamaño, sino en el implicado estilo de vida entre ciudad y campo, que reserva para los que habitan en este la caracterización de «ser de pueblo» (...) (Velasco: 1992. p.13)

Según lo mencionado por el autor, el espacio de pueblo también comparte la dualidad entre su imagen física—geográfica y lo imaginario en cuanto a lo que representa ideológicamente para los demás, teniendo así un efecto en el habitante, en sus formas de actuar, de pensar y de ser.

Para comprender el impacto del pueblo en la identidad del sujeto, podríamos servirnos del ejemplo que ilustra Pallasma en su libro, aquí un hombre gradualmente pierde contacto con su pueblo y su hogar, y finalmente con su propia identidad (Pallasma: 2016. p.13) Es decir, a medida que el sujeto se distancia de ese espacio que habita y que ha considerado como hogar, pierde su propia identidad, pues el ejercicio de habitar constituye la identidad del sujeto. Esclarecemos entonces que no solamente se distancia del espacio físico, sino de lo que este y encierra en sí: cultura, tradiciones, ritos, mitos, etc. Es así como el habitante que salga de su pueblo tendrá consecuencias en dos sentidos: a) desde lo físico y b) desde lo psíquico. Esto evidencia y argumenta la estrecha relación entre lo que implica habitar—ser, espacio—sujeto y nos da cabida a pensar el pueblo como un espacio

¹² Honorio Velasco Maíllo: antropólogo español en el campo de estudios sobre la cultura. Es consejero del Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana Manuel González Herrero. Desde el año 1989 es catedrático de Antropología Social y Cultural de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

fundamental instalado en el inconsciente del sujeto, generando rasgos determinantes en su percepción sobre la vida e identidad.

LA CASA COMO ESPACIO RITUAL

Ahora bien, ya comprendido una vez el peso simbólico que devela la casa, tanto en el ámbito físico como mental del sujeto, y comprendiendo el pueblo a su vez como una casa amplia que se prescribe como hogar y donde se efectúa la acción de habitar, también será de nuestro interés ahondar en el punto de la casa como escenario mítico y ritual, en tanto la casa también fue utilizada para los ritos mortuorios de los sujetos de estas poblaciones, dejando un legado de alabaos y gualies.

Los alabaos y gualies son ritos que desde su origen siempre se han llevado a cabo en el hogar de la persona fallecida, incluso, se hace preciso recordar que en épocas antiguas estos ritos eran prohibidos por los colonizadores. Sin embargo, los esclavos mantenían el ritual dentro de la casa para mantener oculto sus tradiciones y que no fueran castigados por ello. Hoy día, con la intención de mantener estas tradiciones, se sigue llevando a cabo dentro de las casas, allí se prepara al fallecido¹³, se monta un altar y se adorna su tumba. Todos los conocidos del pueblo asisten a la casa, allí comparten comida, oran por el alma del muerto, apoyan a los familiares y lo velan cantando sus respectivos ritos fúnebres dependiendo la particularidad de la partida.

Con la imposición del catolicismo en época de la colonia, los ritos se apropiaron y adaptaron por los esclavos, y hoy día estas tradiciones han encontrado un equilibrio entre los rasgos sincréticos africanos y la tradición católica. Durante este tiempo estos ritos característicos se han instaurado en su identidad y su cultura.

¹³ Las especificidades de esta preparación se abordarán más adelante.

El muerto entonces es velado en la casa, luego llevado a la iglesia donde el sacerdote realiza unas oraciones, después de esto es enterrado y ese mismo día los acompañantes se regresan a la casa a hacer el novenario (rezo del rosario durante nueve días) para completar así el ritual.

La casa entonces toma ese peso en los registros simbólicos e imaginarios, del ritual por el significado que los habitantes le otorgan a la misma. Retomemos aquí a Pallasma, este nos aclara que el hogar es una vivienda individualizada y la personalización que se le da a esta se encuentra fuera de solo el concepto arquitectónico. Es decir, la casa es el caparazón de un hogar, de un pueblo, y es el lugar donde los sujetos albergan la sustancia en la memoria del hogar y efectúan así la acción de habitar. (...) El hogar es una expresión de la personalidad del habitante y de sus patrones de vida únicos. En consecuencia, la esencia del hogar es más cercana a la vida misma que al artefacto de la casa. (...) (Pallasma: 2018. P.16)

Es decir que el aspecto ritual y mítico de la casa es consecuencia de la percepción de habitar por parte de los sujetos de la comunidad, que, en el aspecto fúnebre, comprenden dicha casa como la expresión del fallecido, y todo lo que en ella se alberga es símbolo importante del alma del fallecido y a partir de ahí, hará parte de su paso del mundo terrenal hacia el más allá.

Es por esto por lo que la casa es un lugar de encuentro, el cual representa múltiples aspectos tanto para el individuo como para la comunidad, el hecho de mantener en la actualidad el ritual dentro de este espacio deja ver que a pesar de que en un principio era un espacio de intimidad en donde los esclavos encontraban un lugar de libertad para poder manifestar sus rituales sin ser juzgados o amedrantados, hoy es un espacio que se enmarca como un elemento simbólico, que representa ese habitar que ha sido mencionado, esa comunidad social que se ha creado en el espacio del hogar, pero a su vez mítico pues en esta vive el alma del muerto, habitan leyendas e historias de oralidad que alimentan la cosmogonía de los sujetos que en ella residen.

ECUACIÓN CULTURAL

Teniendo en cuenta todo lo anterior relacionado con la acción de habitar, en este caso específico la comprensión del pueblo como hogar (Andagoya), y la influencia de este en sus habitantes, así como la importancia de la casa como escenario ritual en el marco de los cantos fúnebres, se pueden evidenciar en gran medida dos aspectos que conforman y hacen “ser” al sujeto. Ambos influyen constantemente en su cotidianidad, sus formas de vida develan procesos complejos sobre sus percepciones tanto del mundo como de él mismo. Partiendo de esto, se quiso plantear una hipótesis sobre una ecuación cultural que puede ser encontrada comúnmente al momento de comprender el modo de vida de los sujetos dentro de un territorio en particular:

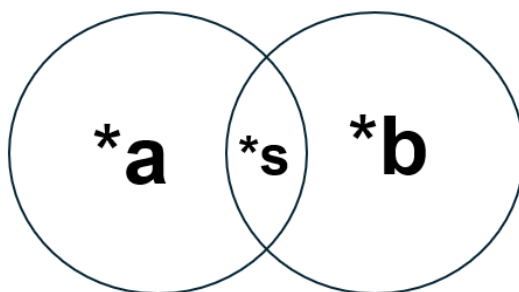
$$a + b = S$$

**a = Imaginario (Geográfico e imágenes)*

**b = Simbólico (Oralidad y palabra [tanto escrita como hablada])*

**S: Sujeto (habitante del lugar)¹⁴*

Lo cual podríamos ilustrarlo de esta manera:



¹⁴ En el caso del sujeto usamos la S en mayúscula ya que así suele abreviar Lacan al sujeto para no confundirlo con otros términos. Por otro lado a y b se usarán en minúscula para comprender que la unión de estos dos elementos constituyen un todo que es el Sujeto.

Todo sujeto está constituido en este caso por *a* y *b* generando así los asuntos identitarios de un individuo en una sociedad.

Ahora bien, será preciso ampliar cada aspecto de la ecuación para comprender el porqué de su relación e influencia en el sujeto.

El primer aspecto (*a*) se refiere al ámbito imaginario – imágenes- representando así un espacio geográfico, en este caso es dónde el sujeto habita, cada sitio de la casa, la sala, las habitaciones, el patio, las calles¹⁵, los vecinos, etc. El segundo aspecto (*b*) entonces dará cuenta de elementos de carácter simbólico representando la oralidad, de lo hablado, de los dichos, los rituales y cantos del pueblo, de los chistes, la risa, el compartir con los otros, de todo lo que esta encierra, que junto con el aspecto *a*, constituyen al sujeto: $a + b = s$. Estos dos términos: imaginario y simbólico, son utilizados por Jaques Lacan para señalar unas dimensiones que él llama “registros” de lo psíquico. Estos registros posibilitan el funcionamiento psíquico, de esta manera cualquier proceso psíquico puede ser analizado a partir de estos aspectos.¹⁶

Lo imaginario como se ha mencionado se funda en las imágenes, estas imágenes o representaciones dejan huellas psíquicas en el sujeto, conformando un espacio

¹⁵ (...)Joseph Haydn escribió, en los pequeños cuadernos de cuentas que llevaba en sus viajes, que intentaba calmar un antiguo sufrimiento sonoro procedente de Rorhau, (...)el murmullo del río Leitha, el taller del mulero, el padre analfabeto, las leñas de carretería, el conocimiento del olmo, del fresno y del carpe, los varales, las ruedas y los timones, el yunque del herrero, las sacudidas de los mazos, las sierras y sus dientes, en suma, todo el patetismo del lazo infantil se precipitaba en sus ritmos. Se defendía componiendo. Hasta los meses que precedieron a su muerte, meses en que esos ritmos amortajaron a Haydn con una aceleración que le impedía no sólo transformarlos en melodías sino incluso anotarlos. A la vez todo lo que no puede ser traducido en forma de lenguaje para ser retenido y nada de lo que puede ser halado por el lenguaje para ser dicho y victimado. Lo inverbalizable. Haydn decía que en él eran golpes de martillo, tal como Dios los escuchó, clavando sus manos vivientes, martillando sus pies encimados y vivientes un día de tormenta, cuando estaba atado en una cruz en lo alto de un monte (...) (Quignard:1996, p.11)

¹⁶ Dentro de estos registros también se encuentra el *Real*. Completando así la totalidad de los 3 campos mencionados por Lacan. Sin embargo, para efectos de este trabajo, optaremos por comprender la influencia conjunta del campo real dentro de lo imaginario y simbólico, pero no lo especificaremos, ya que nos induciría en una ardua explicación desviándonos del objeto principal.

mental compuesto de imágenes provenientes de todos los sentidos. Aquí las imágenes se abordan desde el campo de lo visual desde su sentido semiológico. Ahora bien, al relacionarlo con Pallasma comprendemos que esas imágenes que develan en la psique del sujeto para él, son la casa, así como para Bourdieu los elementos y cuartos que están en la misma – mencionado anteriormente-, moviendo esta concepción hacia la percepción del pueblo como una casa encontramos ciertas imágenes de la ubicación geográfica del espacio, su mapa, su naturaleza, su suelo, su organización y arquitectura, así como sus casas y espacios de reunión importante para la comunidad, todas estas son imágenes visuales que se marcan en la psique del sujeto y que representa significativamente algo para él. De igual forma, cuando nos referimos a los alabaos y gualíes, todos los elementos simbólicos y aspectos del ritual generan una imagen no solo física, sino semiológica (allí hay unos signos y códigos claros) que se marcan en la psicología del sujeto y define parte de lo que nombraremos el aspecto (b) que más adelante explicaremos. Se evidencia entonces la percepción que deja la imagen del ritual en los practicantes de esta tradición:

(...) El lugar, la hora la semioscuridad, el calor humano, el humano, el tabaco, la voz, las respuestas de la gente, la cercanía del río y la selva, que se siente a pocos metros, es lo que le da al alabao ese misterio que desde pequeños *observamos* y que nunca se aparta de nuestra alma (...) (Ayala: 2018. p.23)

Este tipo de imágenes solo se dan de esa forma en específico debido al territorio, en este caso el contexto condiciona estas imágenes y estos ritos, de ser en otro espacio geográfico seguramente cambiarían y generaría unos efectos diferentes en el sujeto. Pero es por la trascendencia de habitar el espacio físico, geográfico, pueblo, que lo denominamos el aspecto a.

Dentro de este aspecto podríamos determinar a su vez un carácter un poco más singular, esta mediado quizá por otros sujetos, la afectación y percepción de la

imagen, así como la huella que deja en su mente, es única e individual y aunque podrá tener similitudes con otras percepciones, esta concepción es solo de quien la posee.

Por otro lado, lo simbólico es el registro psíquico que se origina del lenguaje, no basta con lo imaginario por lo que el sujeto surge mediante la imagen y el orden simbólico (orden de lenguaje y la cultura), aquí se materializa el deseo del sujeto mediante el discurso y con un pensar basado en símbolos.

En este caso relacionaremos lo simbólico con el término de la oralidad, el cual va a encerrar en sí aspectos tales como la cultura, la identidad, las tradiciones y la cosmogonía, aspectos que en este territorio en específico se transmiten mediante la oralidad y hacen parte de ese aspecto simbólico que también se devela en el ámbito psíquico del sujeto, y que está íntimamente ligado con el aspecto ya mencionado, puesto que reiteramos es debido a su espacio contextual, geográfico, que se dan ciertas concepciones de la vida y de la identidad y se transmiten por todos los habitantes y las generaciones para que permanezcan estos rasgos identitarios de la cultura que crean y de la que se hacen parte.

Esto sin duda conforma al sujeto, le otorga un lugar en el mundo, le brinda formas de percepción sobre la vida, le otorga creencias y aspectos que terminan por completar la acción de habitar dentro del pueblo.

En este caso determinamos un carácter un poco más general, debido a que estas vertientes de identidad, cultura, etc. se dan mediados casi siempre por una constante interacción social y una idea colectiva de lo que esto representa y que es así impartido a todos los habitantes.

Encontramos que esta dualidad entre lo singular y lo general, aparecen en diferentes fenómenos de la sociedad. Bourdieu en su texto *Las reglas del arte*, inicialmente marca una diferencia entre la literatura y la ciencia (ciencias sociales), en donde estas últimas establecen leyes, pero perdiendo la singularidad de la

experiencia, mientras que la literatura por el contrario no establece leyes, pero trata siempre del hombre singular. (Bourdieu: 1992. p.9).

Al remitir esto a la obra de arte y la intensión de un análisis científico de las condiciones sociales de la producción y la recepción de esta, se atraviesa el proceso de, en un principio, anular la singularidad del hombre (el creador), para comprender los caracteres sociales y así luego volver dicha singularidad para reconstruir el espacio en el que el autor y la obra se encuentran englobados. Este punto del espacio literario que enuncia Bourdieu podría asimilarse con el aspecto (a), no obstante, la diferencia es que aquí el autor afirma que este habitar es tanto carácter singular como general y con base en el análisis de estos tres elementos se evidencia el diálogo constante que estos mantienen, para así dar cuenta de los aspectos sociales que se involucran, de la singularidad de la posición del sujeto y su convivir en el espacio.

(...) Conocer como tal este punto del espacio literario que también es un punto a partir del cual se forma un punto de vista singular sobre este espacio, es estar a disposición de comprender y sentir, a través de la identificación mental con una posición construida, la singularidad de esta posición y de quién la ocupa... (...) (Bourdieu: 1992. p.14)

Otro personaje en el que se hayan similitudes con la dualidad de estos aspectos es Patocka, en el artículo “El arte desde Patocka” escrito por el maestro Javier Riveros, se enuncia que, para abordar el arte desde un punto de vista teórico, es necesario pasar por una reflexión en la relación del sujeto con la obra. Es así como al hablar de la experiencia del artista será en términos de su relación con el mundo y con los distintos tipos de artes (...) es decir la cercanía de la fidelidad de los fenómenos con el sujeto, son las imágenes y las sonoridades, una perspectiva individual que se sitúa en un contexto espacio-temporal... (...) (Riveros: 2023. p.85)

Por último, Lévi Strauss menciona que no es posible desarrollar simultáneamente todas las capacidades de la mente humana, realmente solo se usa un pequeño sector que varía siempre en función de las culturas (Strauss: 1987.p. 47). Es decir, las capacidades mentales usadas por los sujetos varían constantemente dependiendo la cultura en la que están inmersos. Comprendemos entonces la cultura como ese aspecto (b), simbólico, que se determina ciertos aspectos mentales del sujeto y que a su vez son mediados y fortalecidos por las manifestaciones e imágenes físicas (a). Por lo cual para comprender al sujeto y su aspecto psicológico será necesario entender estas dos vertientes que se encuentran constantemente en diálogo, que se alimentan una a la otra y a su vez la unidad de estos dos aspectos hacen “ser” al sujeto.

Por ende, si aplicamos esta fórmula específica en los ritos fúnebres de los alabaos y gualíes encontraremos que **a**, refiere a el municipio de Medio San Juan -espacio geográfico-, a los espacios importantes dentro del pueblo —cancha, río, puente, teatro—, a la casa y el rito que se da en ella junto con todos sus símbolos físicos —velas, flores, animales, agua, colores—, representan lo imaginario. En el caso de **b**, refiere a términos culturales que se transmiten desde la oralidad, como la cosmogonía – creencia a los santos, el más allá, el alma, los espíritus-, la identidad —herencia africana, pasado esclavista, mestizaje—, las tradiciones —rituales, bailes, cantos—, y todo esto compone lo simbólico, y constituye al sujeto andagoyense.

3. CAPITULO 3: ALABAOS Y GUALÍES

3.1 Introducción

Este capítulo buscará en primera instancia poder ubicar al lector históricamente para poder comprender toda la herencia de los alabaos y gualíes, es así como en comienzo se realiza un recorrido investigativo iniciando desde la época de la colonización y trazando su ruta esclavista desde lo más grande hasta lo más específico. Es decir, parte de América Latina para luego ir al Caribe, a Colombia, al Pacífico y particularmente al municipio del Chocó: Medio San Juan. Se profundiza en el proceso esclavista, en las diferentes tribus de las que fueron tomadas los esclavos, esclareciendo cuales llegaron específicamente al Caribe y a Colombia para así poder comprender la herencia negra histórica que se devela en sus tradiciones y mantiene viva manifestaciones culturales, arraigos y creencias de las comunidades negras del Pacífico colombiano y su diáspora.

Entonces el negro africano como figura simbólica, es imprescindible en este tipo de relatos, y con base en autores como Leonardo Acosta (2009) y Franz Fanon (2009), tomamos un pequeño apartado para analizar la psiquis del sujeto negro, sus concepciones antes, durante y después del proceso esclavista durante la trata transatlántica, las características físicas y mentales con las que los blancos los definían y como influía en su cultura. Así mismo, pensamos en la relación entre el amo y el esclavo, puesto que, por evidentes razones, se suele inferir que fue principalmente una relación de dominio y sumisión. No obstante, autores como Mintz y Price (2012) irrumpen este pensamiento llegando a analizar y reflexionar sobre una relación de dependencia (2012: p.68-69) entre amo y esclavo, y los impactos que tuvo en Colombia, puesto que, en el país esta relación se dio de forma más marcada y se evidencia en sus expresiones artísticas, a comparación de otros países del Caribe como Cuba y Brasil. Continuamos analizando más específicamente la llegada de los africanos a Colombia y así el fenómeno colonizador en Medio San Juan Andagoya, completando esto con una reseña

descriptiva sobre este municipio, su cantidad de habitantes, su temperatura, su arquitectura y organización, para lograr generar una idea detallada del lugar donde se ubica este proyecto.

Después de ese recorrido histórico para contextualizar los ritos fúnebres, también se realiza un análisis de la influencia musical por toda América y el Caribe, para comprender algunos aspectos musicales del Pacífico, y así poder a su vez entender los cantos fúnebres, los cuales son el objeto principal de esta investigación, allí se aborda sus posibles herencias y múltiples influencias. Para ampliar lo anterior, se aborda el tema de arte, ritos y muerte, como tres elementos significativos que se encuentran en el análisis de los alabaos y gualíes y en el municipio de Medio San Juan. Este punto en particular también busca contextualizar —de forma más específica—, sobre la influencia de culturas africanas en términos de la cosmogonía, la concepción de la muerte, la percepción de las formas de vida, así como sus diversos rituales.

Después de la contextualización histórica, geográfica, cultural y musical, nos remitimos únicamente a los alabaos y gualíes, explicando sus especificidades, similitudes y diferencias dependiendo el contexto. La función que cumplen dentro de la comunidad y el significado que le han otorgado los habitantes de Medio San Juan.

3.2 Historia general

3.2.1 Afro—colonización

INTRODUCCIÓN: MUSICA EN AMERICA LATINA

En la música de América Latina se encuentran diversos componentes que provienen de fuentes culturales distintas, según el musicólogo Leonardo Acosta, se destacan tres: la europea, la africana y la indígena. (Acosta.1982: p.114). La presencia de la música europea fue determinante en toda América. Aunque esta es fundamental, nos ocuparemos de la africana, pues en algunas partes fue decisiva, como es el caso del Caribe, donde la música negra ejerció su máxima influencia en esta región. Ahora bien, este fue el foco del tráfico de africanos esclavizados que comprende las Antillas Mayores y Menores las cuales fueron sometidas a la colonización española, portuguesa, holandesa, francesa e inglesa.

(...) Los territorios antillanos: Cuba, Haití, Santo Domingo, Puerto Rico y Jamaica se convirtieron en importantes puntos comerciales para los colonizadores y conquistadores europeos, en cuanto a mercaderías, explotación agrícola y minera y aun el apoyo de la musica con el romance español. (..) (Garcés: 2021. p.26)

Antes hay que tener en cuenta que, en ciertas partes de Centroamérica y América del sur, como es el caso de Colombia, se alcanza a evidenciar la confluencia de las 3 fuentes, teniendo como efecto la existencia y creación de un sistema musical autóctono, creado por los indoamericanos, así como una profunda y extensa gama de influencias de Europa y África, donde América Latina elaboró su musicalidad a partir de los mitos y ritos como efecto de ese modelo europeo. Es de tener en cuenta que, en muchas regiones, los negros crearon su música con elementos indígenas, no solo desde la herramienta técnica de la construcción de los instrumentos, sino

de la adaptación, pues los esclavos no llegaron con ningún instrumento, más que las formas imaginarias y simbólicas de sus mentes (Garcés: 2021. p.176).

La herencia africana e indígena estuvieron muy presentes en todo el aspecto musical, pero, en los siglos XVII y XVIII disminuyeron estas manifestaciones por la imposición de las formas culturales colonialistas que en algunos casos dio lugar a un lento proceso de transculturación¹⁷. Es así, que se hace necesario hacer una mirada histórica para análisis o reflexión de los cantos del Pacífico, ya que la época colonial es un periodo decisivo para este objeto de estudio, entre estas cosas, en este período las corrientes culturales que se generarían en los diferentes espacios geográficos.

COLONIZACIÓN E INFLUENCIA AFRICANA

Con el descubrimiento de América, inicia la época de la colonización dirigida por la corona española: (...) España fue el primer gran imperio de la historia moderna, conquistador de las Américas y con importantes enclaves coloniales de África y Asia. (...) (Acosta.1986: p.50).

Entre 1512 y 1520, llegan negros africanos a Cuba, especialmente de la cultura Bantú, procedentes desde el río Congo hasta Sudáfrica, cultura sudanesa y centro oriental africano: yorubas, dhomeyanos y carabalís. Esta influencia africana, específicamente yoruba y bantú, fue la más asentada, aportando en gran parte su tradición religiosa que en el caso de Cuba se asoció y aún permanece con lo que se conoce como santería y que más adelante se desarrollará su influencia en las comunidades que se crearon en Colombia, más específicamente en el Pacífico.

En algunos casos dichos rasgos africanos permanecieron, pese a la imposición cultural y religiosa colonialista, los pueblos conquistados en un principio rechazaban

¹⁷ El término transculturación se generó en el terreno de la antropología a partir del año 1940; el concepto lo ideó Fernando Ortiz. Por lo que se podría decir que la transculturación es un proceso gradual por el cual una cultura adopta rasgos de otra, hasta culminar en una aculturación. Tomado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Transculturaci%C3%B3n>

este tipo de práctica y trataban de perpetuar sus propias tradiciones (Acosta: 1986. p.49). Esta disputa dio paso a un fenómeno religioso en la vida de los esclavos, mulatos y criollos del Caribe, conocido como sincretismo (Garcés: 2021. p.20), donde los esclavos mantenían sus rezos, pero cambiaban el nombre de sus dioses con los santos de la religión católica, acto que al fin y al cabo tuvo que ser tolerado por los españoles admitiéndolo como un ritual clandestino, el cual tuvo trascendencia importante en las culturas que a partir de este fenómeno iban a empezar a conformarse.

No obstante, resulta interesante poner en diálogo dos aspectos que suelen aparecer en el estudio de dicha época en particular: primero, el “legado cultural africano” que es comúnmente mencionado el cual presupone una cultura generalizada tanto como que los esclavos provenían de un grupo cultural en particular, y segundo las formas de sociabilidad entre las distintas comunidades, sus luchas de poderes y acuerdos comunes que se concertaron como muestra de esa coexistencia que generaba una dependencia que, por más que se negara, era inevitable en el modelo social pero que comúnmente es poco mencionado. Asumir hipótesis sobre estos aspectos, sin analizarlos de forma histórica y contextual puede hacer que los argumentos recaigan en generalidades que irrumpen y desvían el objetivo investigativo. (...) Afro América no es una totalidad expresada de modo invariante en los distintos ámbitos y contextos en los cuales se ha llegado a generar esa síntesis de la cultura negra (...) (Motta. 1998: p.42)

Podremos remitirnos entonces a Mintz y Price, que en su texto *El origen de la cultura africano-americana: una perspectiva antropológica*, relatan estos dos elementos contrastándolos con diferentes puntos de vista para poder concretar una visión más amplia y trabajada de lo que se venía creyendo sobre este hecho histórico.

El legado africano ya mencionado, se entiende como ese conjunto de prácticas traídas tradicionalmente por los esclavos a América, y aunque no se niega su presencia incluso hasta la actualidad, se ha asumido como una herencia africana homogénea lo que conlleva a asumir una cultura generalizadora de África y a ignorar la diversidad cultural de los esclavos que arribaron en la colonia. Sin embargo, han

surgido múltiples estudios e investigaciones que comprueban el hecho de que la población esclavista llegada a América provenía de diferentes tribus de África, y que incluso los colonialistas aprovechaban esto para mezclarlos entre sí, y así poder evitar la comunicación entre los mismos esclavos y facilitar su dominio.

(...) Dado el entorno social de las primeras colonias del Nuevo Mundo, los encuentros entre africanos de una veintena o más de sociedades diferentes entre sí, y con sus amos europeos, no puede interpretarse en términos de dos (o incluso varios diferentes) “cuerpos” de creencias y valores, cada uno coherente, funcional e intacto. En un principio, los africanos que llegaron al Nuevo Mundo no constituían “grupos”. De hecho, en la mayoría de los casos, sería incluso más preciso verlos como “multitudes” y, además, muy heterogéneas. (...) (Mintz y Price: 2012. p.61)

Debido a esto lo que se crea es un origen múltiple, difuso y diferente para cada espacio en particular. Dicho esto, caer en una mirada generalizadora, es ignorar aspectos históricos y sociales que influyen en el ámbito cultural de cada población en específico y que evidencia su diversidad. Por lo tanto, aunque no se niega el legado cultural africano que efectivamente se ve evidenciado en las prácticas culturales de algunas comunidades afrodescendientes hasta la actualidad, si se aclara que este varía dependiendo las tribus africanas que hayan influido en mayor medida en el contexto al que llegaron, que además también se ve influenciado por las características culturales y tradiciones que los amos europeos trataban de imponer a sus esclavos y algunos rasgos indígenas que también se mezclaron con esto.

(...) Lo mencionado anteriormente hace que el tradicional modelo de contacto entre dos “culturas” [africana y europea] consideradas como relativamente homogéneas al igual que en muchos casos americanos el modelo “tri-étnico” [África/América Indígena/Europa], merezcan ser

revaluados y reformulados, especialmente si son usados desde el punto de vista cultural y musical. (...) (Bermúdez: 1992. p.59)

Así mismo lo enuncia Bermúdez, pues este aclara que efectivamente lo que los africanos esclavizados traían de África no llegó intacto, no solo por la mezcla de culturas africanas que tuvieron que convivir entre sí, sino por el choque cultural al llegar a América, sin embargo, destaca algunas instituciones que fueron creadas para la creación y/o permanencia de tradiciones propias de estos nuevos pueblos que se conformaban, las cuales respondían a la necesidad de adaptarse al nuevo contexto, en estos se encontraban lugares tales como el palenque, o espacios con características similares.

Relacionado con los otros autores mencionados se plantea la hipótesis de que, por más raíces y tradiciones que perduraran del continente africano, los esclavos en un inicio no conformaban comunidades, solo podían convertirse en comunidades mediante procesos de cambio cultural, así que estos comenzaron a compartir “una cultura” solo en la medida en que, y tan rápido como, ellos mismos las crearon.

(...) Lo que sin lugar a duda compartían los esclavos en un principio era su esclavitud; todo —o casi todo—, lo demás tuvieron que crearlo ellos mismos. Para que las comunidades de esclavos tomaran forma, tuvieron que establecerse patrones normativos de conducta, y estos patrones sólo podían crearse con base en formas particulares de interacción social. (...) (Bermúdez: 1992. p.62)

Aquí se relaciona el segundo aspecto mencionado, esas formas de sociabilidad y de coexistencia entre la población esclavizada y los colonialistas que se dieron durante este periodo histórico y que también marcaron una influencia en como los nuevos sistemas sociales y culturales se establecieron y crecieron en las colonias, así como con las oportunidades que los esclavos tuvieron para idear y mantener

sus propias formas de vida. Se destacan entonces unos puntos de contacto¹⁸ que irrumpen la brecha social que pretendían mantener los colonizadores: esclavos/ hombres blancos libres. Estos puntos obligaban a ambas comunidades a mantenerse en una codependencia, inclusive mucho más fuerte por parte de los colonizadores, pues se evidencia que ellos necesitaban de los esclavos para mantener sus plantaciones, riquezas, formas de vida, familias e inclusive a ellos mismos.

Estos aspectos llamados aquí puntos de contacto o de conexión son principalmente tres, que evidencian la conexión y constante convivencia entre esclavos y amos que marca esa codependencia:

- a) *La mano de obra y cuidados de las familias*: en este ámbito la necesidad de la mano de obra esclava para la subsistencia de las plantaciones, su efectiva producción que generaba riqueza para los amos, y la acumulación de ganancias en tan poco tiempo. Sin la mano de obra se vería afectado el poder adquisitivo del amo por lo tanto no podía prescindir de esta. A su vez, se evidencia que poco a poco los esclavos negros no solamente suplían labores de obra en las empresas de los colonizadores, sino que también se hacían presentes en las labores cotidianas de las familias blancas, cuidando las casas, haciendo mantenimientos, sembrando y llevando la comida, así como el cuidado de los niños. Es por esto que, estos dos aspectos demuestran un constante contacto entre estas dos poblaciones y que sin duda tuvo influencia en la forma de vida. (Mintz y Price: 2012. p.69)
- b) *El encuentro sexual y con ello los hijos mulatos*: Las relaciones sexuales entre esclavos y amos, aunque se pretendía como algo que estaba estrictamente prohibido y conllevaba a fuertes sanciones. Este aspecto inevitable, se hicieron presentes desde el primer momento, ya sea como forma de abuso de los amos a las mujeres negras, o forma de relación y de

¹⁸ Esta hipótesis corresponde a lo enunciado por Mintz y Price.

gusto que apelaban los amos, también se dio comúnmente, dando como resultados los llamados hijos mulatos. Estos aspectos acrecentaron, evidenciaron el contacto, cotidiano y cercano, que tenían blancos y esclavos y que sin importa las normatividades y perspectivas, se hacía presente aumentando la capacidad de interrelación y de dependencia de ambos grupos humanos¹⁹.

- c) *El comercio*: Una de las funciones más comunes de los esclavos que eran comprados, era la de trabajar en las plantaciones o haciendas de sus amos, trabajando como agricultores, sembrando y produciendo comida, no solo para el consumo de ellos, sino para la venta y la generación de ganancias para el blanco. Al fin y al cabo, los amos tenían que estar pendientes de su producto, pues era su forma de sostenibilidad por lo que en este aspecto sin duda, esclavos y colonos, compartían y socializaban entre sí²⁰.

Comprender entonces estos múltiples aspectos, visibilizan la manera más clara las formas de vida en épocas de la colonia tanto para esclavos como amos, y nutre la percepción de los fenómenos culturales que surgirían desde entonces y se transformarían a lo largo del tiempo, como resultado de la vivencia de estos grupos en el Nuevo Mundo. Analizar esto de forma amplia, exigirá el prestar atención a estos puntos de contacto, al legado africano y la mirada generalizadora o heterogénea que se le dé, las instituciones domésticas, económicas, religiosas, políticas) desarrolladas por cada grupo para promover sus intereses (...) los procesos de formación cultural no fueron unilaterales —la imposición de formas europeas sobre recipientes africanos pasivos— ni homogéneos (...) ²¹.

Es decir, que lo sucedido durante y después de la época colonizadora, en términos culturales, es resultado de una mezcla constante entre las tradiciones de cada

¹⁹ *Ibid.*, p. 69

²⁰ *Ibid.*, p. 71.

²¹ *Ibid.*, p. 75

pueblo, las nuevas imposiciones, la creación de instituciones renovadas para la subsistencia en el contexto esclavista y la constante interacción de unos con otros. De esta forma, comprender dicha mezcla de culturas permite una percepción más amplia al momento de entender los productos culturales, para el interés de este trabajo musicales y artísticos, de dichos pueblos que se establecieron en ese entonces y que algunos hoy día mantienen.

EL NEGRO

De igual forma también es preciso detenerse y poder hacer un análisis sobre el sujeto negro esclavizado en términos de su individualidad, comprendiendo su contextualización, historia, genética y psiquis, lo cual permitirá vislumbrar sus formas de pensar y actuar en cierto grupo social que habita. Estos aspectos influyen en la percepción que él tiene sobre sí mismo y definirá rasgos de su actuar en la sociedad.

Partiendo del aspecto psíquico podría suponerse que, así como los orígenes y culturas de los negros esclavizados eran diferentes y heterogéneas, su aspecto mental se vería reflejado de la misma forma. Sin embargo, según Fernando Ortiz²² los términos psicológicos del sujeto negro suelen no diferenciarse tanto uno de los otros, sobre todo en gran medida debido a los contactos que generaron entre ellos en su llegada, puesto que eran los pueblos más fuertes los cuales predominaban en el mantenimiento de sus formas de vida y a los cuales los demás se iban amalgamando. El autor lo ejemplifica exponiendo que, a pesar de que cada pueblo importó parte de sus supersticiones, las de los yorubas, específicamente en el caso de Cuba, ha predominado tanto por su difusión alcanzada en África, como por su superioridad con referencia a los demás.

Según este planteamiento se podría llegar a analizar al sujeto negro como poseedor de una psicología homogénea:

²² Fue un etnólogo, antropólogo, jurista, arqueólogo y periodista cubano.

(...) Por otra parte todas las originarias diferencias entre unos negros y otros van palideciendo más y más por el disolvente influjo de la civilización superior que los envuelve, los absorbe y va limando todas las aristas de su poliédrica psiquis. Todas estas circunstancias permiten conceder a la raza negra en Cuba una psicología homogénea... (...) (Ortiz: 1916. p.45)

Continuando con esta perspectiva de la homogeneidad en términos de la psiquis del sujeto negro, resalta aquí la idea de que el negro africano fue traído a América en la (...) más completa desnudez física y psicológica (...) (Ortiz: 1916. p.46) generando así una percepción del negro como un sujeto contradictorio en su conducta, comúnmente expresado como un “niño”, el cual se entrega a las impresiones del momento y a sus pasiones, como un ser emocional, indolente, supersticioso y entre más aspectos que según otros definía el carácter del africano en la época esclavista.

(...) Los etnólogos completan esos trazos pintándonos los pueblos africanos que dieron su carne a la trata abominable como naturalmente indolentes, de sensualidad desbordante, faltos de previsión, supersticiosos sin límites, de inteligencia poco despierta y enemigos de las ideas abstractas, tímidos de espíritu ante lo desconocido, aunque valerosos ante el peligro real, caritativos amates de su terruño y presa de añoranzas en tierra extrañas por el recuerdo del país nativo... (...) (Ortiz: 1916. p.46)

No obstante, esta hipótesis puede verse contrariada o complementada con otras miradas, por ejemplo, Frantz Fanón enuncia que la percepción del negro como un ser inferior, con menos capacidad intelectual, salvaje y demás prejuicios, es una realidad creada por el blanco, es decir el blanco colonizador es quien crea la imagen de lo que es y representa el ser un sujeto negro. Es por esto por lo que, cuando se relacionan entre sí, el blanco se dirige a él como un niño, “el negro es un niño, es un niño ante los ojos del blanco” (Fanón: 1952).

El autor entonces trae a la discusión el tema del lenguaje el cual explicará el porqué de estas personalidades que se le asumen al negro por el blanco, principalmente porque el lenguaje es constitutivo del hombre, este posee al hombre y lo conforma como sujeto, influye en su representación ante la sociedad y domina su hacer y pensar. Por lo tanto, debido a la perspectiva infantilizada que tenían los colonizadores sobre el esclavo, encuentran a través del lenguaje una facilidad para aprisionar, primitivizar y anticivilizar al negro, siente que puede controlar quien es ante la sociedad y a su vez reafirma ante él un dominio colonizador.

Entonces es el blanco quien hace al negro, el negro de sus mitos y de sus estereotipos, y es él quien lo fuerza a actuar como tal para reafirmar su estatus de blanco, pero a su vez es quien lo refuerza a parecerse más a él, sin olvidar las distancias sociales que hay entre ellos, manteniendo lo blanco como lo correcto e inalcanzable y lo negro como el lugar donde pertenece y siempre pertenecerá. Esto da cuenta de una tolerancia que representa no un interés, ni aceptación o respeto por parte de los blancos, sino una falsa tolerancia donde aparentemente se le permite al negro “ser”, siempre y cuando o se parezca más a él, en cuanto sea más blanco, pero a su vez no lo supere y siga en ese complejo de inferioridad reafirmando la posición de dominio y poder colonizador sobre el otro “el racista es el que crea al inferiorizado” (Fanón: 1952. p.72)

Fanón al ilustrar el lenguaje como el elemento circunstancial por el cual se comprende el actuar del negro, sobre todo en términos de la época de la colonia, enuncia además que había dos formas en que el esclavo iba a actuar frente a este proceso social al chocarse con una nueva sociedad que se le imponía. Por un lado, acoplarse y fundirse en la nueva nación civilizadora borrando todo rastro de sus orígenes teniendo como fin la aceptación por parte de la sociedad, y de otro lado, un rechazo total a esto, generando un impulso por reivindicar y resaltar esas raíces identitarias que se desean suprimir.

Así mismo afirma que el negro debido a esto asume dos formas de representarse ante el grupo social, una cuando esta con su comunidad y otra cuando esta, en este

caso, con los blancos colonizadores, porque el contexto en el que el lenguaje se desenvuelve es distinto y exige del sujeto otras formas de ser, es decir el lenguaje influye en el accionar y en la percepción que tienen no solo los demás sobre él, sino la percepción que este tiene sobre sí mismo, pues “ la posesión del lenguaje hay un poder extraordinario” (Fanón: 1952. p.20).

Esta dualidad que se ha evidenciado en el actuar del negro también se hace presente en el texto de Mintz y Price. Los autores afirman que esta fue una común contradicción que surgió en la interacción entre esclavos y amos en la colonia, pues los esclavos estaban definidos legalmente como propiedad. Sin embargo, al ser personas, se les exigía que actuaran de formas sensibles, articuladas y humanas (Mintz y Price: 2012. p.66)

Esto va ligado con comprender y vislumbrar la dependencia ya nombrada, que era inevitable entre esclavos y amos que efectivamente generaba cambios en las condiciones psíquicas tanto de los negros como de los blancos, irrumpiendo un poco con la idea de Ortiz de esa psicología homogénea y con esa extrema dualidad de Fanón, pero recogiendo de ambos aspectos de interés como la importancia de la investigación sobre estos elementos de la dimensión del sujeto, la percepción del colonizador y el esclavizado y la reevaluación de sus formas de supervivencia dentro de la sociedad que se había creado. Esto como medio para entender las formas de vivencia en época de la colonia, así como los rasgos individuales del esclavo, su posición dentro de la sociedad y la relación constante con los blancos que tiene como resultado transformaciones en los tipos de pensamientos, tradiciones, creencias, culturas y demás.

(...) Sin tomar cuidadosa nota de esta contradicción, no podemos analizar adecuadamente las formas en que las nuevas culturas y sociedades adoptaron su forma bajo la esclavitud, o el hecho obvio que la esclavitud, en tanto institución social básica en Afro América, influyó en los hombres libres tanto, como en los no libres. Una vez considerada, empero, las formas sociales que vincularon a los

esclavos entre sí y que se desarrollaron para regular los encuentros entre esclavizados y hombres libres cobran un significado enteramente distinto. (...) (Mintz y Price: 2012. p.67)

No olvidemos además el peso que tiene el elemento contextual para la concepción del sujeto negro en época de la colonia. Volviendo a Ortiz, se menciona que cuando se compraba o vendía un esclavo, era de gran importancia conocer el país de su proveniencia, pues debido a esto se podían determinar ciertas características, físicas y emocionales que iban a influir en el nivel de control que pudiera tener el amo sobre este, y la calidad del trabajo en el que iba a tener que ejercer, añadiendo a esto otros aspectos como tipos de creencias, fiestas, rituales, entre otros.

Este aspecto del contexto y el espacio geográfico originario de los esclavos es determinante para comprender las diferentes posibilidades que surgieron en épocas de la colonia dependiendo que rasgos originarios primaron más y se mantuvieron a lo largo de la historia y a los cuales las comunidades creadas se fueron acoplando e identificando. Por ejemplo se sabe que debido a diferentes estudios en el caso de América específicamente Colombia y Cuba, se evidenciaron fuertes atributos de culturas africanas como fueron Bantú, Yoruba y Fanti—Ashanti, los cuales son evidenciados en eso que llamo Nina Friedman como *huellas de africanía*²³ evidenciando la herencia de esas culturas y su establecimiento, así como su transformación en la nuevas comunidades creadas a raíz de la época de la colonia que claramente influirían en el aspecto identitario del sujeto negro.

En todo caso se advierte que precisar el carácter de una raza amerita de un estudio amplio e intenso y es por esto por lo que, la percepción sobre algunas clases de

²³ Concepto tomado por Nina Friedmann (...) Al referirme a huellas de africanía o cadenas de asociaciones icónicas me sitúo cerca de los planteamientos de Gergory Bateson (1972) sobre el lenguaje de los iconos e ideas que podrían relacionarse, a su vez, con el concepto de “orientaciones cognoscitivas” propuesto por Mintz y Price (1976), para aproximarse a los problemas de la evolución de las culturas afroamericanas. Hablo de memorias, sentimientos, aromas, formas estéticas, texturas, colores, armonía y otros elementos icónicos, materia prima de la génesis de los nuevos sistemas culturales (...) Tomado de *África y América: sus encuentros*. p.192)

esclavos y de las culturas de las cuales era originarios, debe verse con “recelo” entendiendo que pueden carecer de estudios científicos e investigaciones precisas.

A su vez también se debe precisar en que la historia y la mirada que se tenga sobre esta depende de quien la esté contando, esta afirmación puede ser de ayuda para comprender la percepción del accionar tanto del negro como del blanco ante el fenómeno que se viene trabajando, pues a menudo se espera una objetividad al hablar de este acontecimiento histórico en particular. Sin embargo, esto no puede ser del todo cierto, debido a que siempre va a haber un poco de subjetividad en lo que se supone, por esto es necesario mirar el contexto para comprender al hecho mismo. (...) No es lo mismo la historia del fenómeno del esclavismo en la colonia, contada por un negro o un blanco, ni en épocas antiguas, ni en actuales, las perspectivas cambian (...) (Riveros: 2023. p.15) reafirmando esto con Bachelard cuando indica que (...) ¡En una misma época, bajo una misma palabra, hay conceptos tan diferentes! (...) (Bachelard: 1948. p.20).

LLEGADA DE LOS ESCLAVOS A COLOMBIA

En el caso de Colombia los esclavos africanos que llegaban a dichas tierras, también de origen bantú y yoruba, se destinaban a los sectores de los ríos Magdalena y Cauca y la costa del Pacífico, con el fin de ejercer trabajos de ganadería, agricultura en las zonas de hacienda y minería en las zonas bajas de la costa.

En 1525 el conquistador Rodrigo de Bastidas trajo a la gobernación de Santa Marta a los primeros hombres negros esclavizados, utilizados en principio en oficios domésticos y posteriormente en las labores de la conquista pues estos se convertirían en la principal “arma” para luchar en guerras contra los indígenas. Santa Marta siendo la primera ciudad colombiana fundada, se convirtió en uno de los principales sectores de producción y confluencia de la trata esclavista, sin embargo,

a los 10 años de su fundación la mano esclava se fue haciendo más urgente, es así como los españoles introducen a la ciudad hasta 100 negros.

En 1533 Pedro de Heredia otro conquistador reconocido por aquellas épocas trae los primeros negros esclavizados para continuar contra la lucha de los pueblos indígenas, en este caso por territorios de Urabá para así quitarles sus tierras y someterlos al dominio español. En 1538 se funda Riohacha y se suscita la presencia inicial de mano de obra esclavizada en la Guajira, la cual era utilizada para arduas labores en el sector marítimo de las Antillas colombianas, así mismo para este año el español Jorge Robledo al servicio de Sebastián Belalcázar introdujo los primeros esclavos a la región antioqueña.

Para el año 1540 la costa antillana y el territorio antioqueño tiene la mayoría de su población negra, y Cartagena a su vez se consolida como el centro de trata negrera colonial. Por segunda vez llega Pascual de Andagoya, quien avanzó hasta la bahía de buenaventura y se dirigió por tierra y por la hoya del río Anchicayá hasta Cali. Este ordeno a Juan de Ladrillero que fundara una ciudad, así se creó el 14 de julio de 1540 a Buenaventura²⁴.

El origen de los esclavos era variado como ya lo hemos mencionado anteriormente, casi siempre de la costa occidental de África y algunas regiones vecinas, como Senegambia, Sierra Leona, Costa de Marfil, Angola, Mozambique entre otros. Se dice que entre 1553 y 1580 los esclavos traídos a Colombia provenían de la costa de Guinea (los llamados guineas o mandingas). Entre 1580 y 1640 fueron bantúes llamados también congos o angolas, desde mediados del siglo XVII se dio la entrada a los del reino Dahomey conocidos como ararás. Durante el siglo XVIII fueron en gran medida traídos akanios y ashantis de Ghana, a quienes denominaban minas, aunque también se dice correspondían a la Casta Mina, procedentes de la fortaleza portuguesa Elmina de la Costa de Oro, siguieron los arará del golfo de Benín y los yorubas de Nigeria a quienes se les llamó lucumies.

²⁴ Cf. Acosta, capítulo 1 xxx...

La población de origen africano de la costa atlántica colombiana es una de las más antiguas del continente, de allí se originó la población que se dispersó a otros lugares como los valles de los ríos Magdalena, Cauca, el Chocó y las regiones adyacentes al litoral del pacífico. Esta dispersión originó procesos culturales significativos, por su extensa duración puesto que fue desde finales del siglo XVI con el establecimiento de las minas en el noreste y suroeste de Antioquia, hasta finales del siglo siguiente, cuando se comienza a consolidar la población negra de las minas de los ríos de Nariño y el Chocó. (Bermúdez: 1992. p.10)

(...) En resumen, el negro esclavo entró a Colombia, lo mismo que en el resto de América, como una necesidad económica, para reemplazar al indio en todos los frentes: el transporte, la minería, la ganadería, la agricultura y el servicio doméstico, luego ocupó los oficios de artesanías y el comercio. (...) (Bermúdez: 1992. p.17)

Con este breve recorrido histórico se ha podido evidenciar que el litoral pacífico específicamente el Chocó ha sido zona importante en el establecimiento de grupos de esclavos para el trabajo de minería en épocas de la colonia, e incluso se le adjunta la característica de ser el lugar donde se ubicó el primer asentamiento español en tierra firme americana. De esta manera se enuncia en el texto Antología Musical del Caribe Colombiano añadiendo que (...) las únicas porciones del territorio colombiano que tocó Cristóbal Colon fueron las chocoanas de Capurganá y Sapzurro, 1503 (...) (Garcés: 2021. p.467)

En 1510 y 1514 arribaron Vasco Núñez de Balboa y Pedro Arias Dávila²⁵ para levantar a orillas del río Tanela la población registrada como Santamaría, después de esto, en 1518-1524 Vasco Núñez descubre el río Atrato ascendiendo hasta Rionegro por la de desembocadura. Entre 1538 y 1539, Pedro de Heredia en ruta su expedición al golfo de Urabá y Robledo por el Atrato Medio, hasta que en 1540

²⁵ Aclarar quienes eran

asciende hasta Bojayá, en compañía de esclavos comprados en Santo Domingo. (Garcés: 2021. p.468)

La región conocida como el Chocó se constituyó por el territorio otorgado por la Colonia española al Adelantado Gaspar de espinosa en 1537 y al año siguiente a Pascual de Andagoya, ya mencionado anteriormente, siendo su límite entre las hoyas de los ríos Atrato y San Juan. Su hidrografía fue fundamental para comprender sus influencias colonizadoras pues para 1513 estaba descubierto el mar de Balboa y a través de este se efectuaban diversas incursiones colonizadoras por la zona Pacífica colombiana, así que esta consecuente influencia hidrográfica era recibida en las regiones del San Juan y el Baudó. Es por esto que en estas dos zonas se genera la presencia de las tres culturas enunciadas en un principio: española, indígena y africana, siendo el sector del Océano Pacífico donde más se radicara la civilización negra-indígena. (Garcés: 2021. p. 473)

Respecto a la aparición de los esclavos negros en el Chocó se tienen dos hipótesis la primera es que con el paso del tiempo se incrementó la actividad minera y es por esta que hasta 1690, cuando Cartagena se estaba convirtiendo en el principal puerto esclavista, los colonizadores llevan los primeros esclavos negros al Chocó a solicitud de los propietarios de las minas para (...) reemplazar con la mano fuerte y gratuita del negro, la debilitada del indígena (...) (Garcés. 2021: p. 469). Por otro lado, se argumenta que, desde la instalación de Santamaría en 1510, ya se encontraban negros africanos en tierra firme o que incluso habían acompañado desde España a sus colonizadores en sus actividades en el territorio. No obstante, lo verdadero es que el Chocó se convirtió en fuente minera de oro y platino, y es a raíz de este fuerte trabajo minero y las viruelas traídas desde Europa, que la población indígena fue disminuida y se aumentó la trata de negros en esta zona. (Garcés. 2021: p.470), en 1825 se erige a Quibdó como Municipio, y el Chocó como departamento a través de la Ley 13 de 1947.

Es entonces por los ríos, las fuentes de conexión y su gran riqueza minera que el departamento y su capital se vuelven un punto de referencia donde se concentran hechos históricos que demuestran la confluencia de las distintas razas, así como la convergencia de sus culturas y demás aspectos sociales que se evidencian en las diferentes prácticas culturales, como es el caso de la música y que entran a jugar como aporte fundamental en fenómeno musical caribeño. Es por esto por lo que se toma este espacio geográfico como centro de este trabajo, específicamente el territorio de Andagoya por su fuerte carga histórica, social y cultural, que es de interés analizar y en términos musicales es de gran utilidad comprender la influencia musical que ha tenido, tanto en el país como en todo el Caribe.

ANDAGOYA

Andagoya también conocido como Medio San Juan, es un municipio el cual se encuentra en la región de Pacífico colombiano, ubicado en el centro sur del departamento del Chocó. Fue fundado el 20 de julio del 2000, limita al norte con los municipios de Istmina y Río Iró; al sur, con el municipio de Istmina; al oriente, con los municipios de Condoto, Nóvita y Sipí; y al occidente, con el municipio de Istmina. La extensión total del municipio es de 620 km².

Actualmente tiene una población de 15.235 habitantes, de los cuales según el censo hecho por el DANE en el 2012 el 91% de la población es afrodescendiente, el 7% indígena y el 2% mestiza²⁶.

Medio san juan se encuentra conformado por los corregimientos de Bebedó, Boca de Suruco, Chiquichoqui, Dipurdú, La Unión, Noanamá, Paimadó, Puerto Murillo, San Jerónimo y San Miguel. Los que a su vez están conformados por las veredas de Bicordó, El Guamo, El Tigre, Fugiadó, Isla de Cruz, Macedonia, Paimadó "Tamaná", Playa del Rosario, Pringamó y Salao. La capital o la cabecera urbana del municipio es Andagoya, la cual está ubicada en el lugar donde el río Condóto

²⁶ Tomado de: <https://patrimonio.mincultura.gov.co/Paginas/Gual%C3%ADes,-alabaos-y-levantamientos-de-tumba,-ritos-mortuorios-de-las-comunidades-afro-del-Medio-San-Juan.aspx>

desemboca en el San Juan. Además, se caracteriza por su clima húmedo y con alta pluviosidad. (PES: 2014, p.13)

De Quibdó, la capital del departamento, a Andagoya se da un viaje de 2 a 3 horas, a este se puede llegar por tierra, tomando la carretera hasta Istmina y ahí otro transporte hasta Andagoya, ya sea una trocha o por bote a través del río San Juan.

Este río es uno de los principales de la cuenca colombiana del Pacífico, a lo largo de sus 380 km de longitud drena una hoya de 15.189 km². Su valle constituye depósitos aluviales, con recursos minerales como el oro y el platino el cual fue el motivo del establecimiento de plantas mineras de los colonizadores y del asentamiento de esclavos africanos. Sus suelos se desarrollan en formas de colinas que sustentan la selva del Pacífico y sirven para la protección del bosque y sus cultivos.

Es entonces, por el alto movimiento de los colonizadores por el río San Juan, que se descubre su alta riqueza en minerales, estableciendo plantas para la extracción de oro y platino hacia España, y conformando así los primeros poblados o comunidades en Andagoya de este carácter, pues ya habían debilitado a la población indígena y empezado la introducción masiva de esclavos africanos. Este proceso da cuenta de los múltiples orígenes de africanos que fueron mandado allí, pues a principio del siglo XVII llegaban provenientes de Senegal los *yolofos*, *sereres* y *cazangas* así como los *biáfaras* y los *branes* de la Guinea-Bissau, a inicio del siglo XVIII se hallan en las minas africanos de culturas como *ewefón* y *akán*.²⁷

A finales de la primera mitad del siglo XVIII las minas del pacífico eran el primer distrito minero de la Nueva Granada convirtiéndose en la principal fuente de oro para el imperio español, se evidencian en estas minas una mayoría de africanos provenientes de centro—occidente, especialmente aumenta la llegada de los ya mencionados yorubas.

²⁷ Cf. etc

A pesar del constante paso por Medio San Juan en épocas de la colonia y el conocimiento de su riqueza en oro y platino, y sin dejar de lado la explotación y el proceso esclavista como huella del territorio en épocas de la colonia, este municipio tiene un auge de reconocimiento en el año 1912 debido a la llegada de la empresa minera transnacional Chocó Pacífico S.A (PES: 2014. P.18) la cual se asentó en Andagoya y estuvo durante más de sesenta años encargándose de la explotación mineral en el río San Juan. Esta empresa minera a pesar de que se solía decir que daba buenos beneficios a sus trabajadores y se presentaba como una buena oportunidad de trabajo en el departamento, a su vez ejerció poder sobre sus habitantes escondiéndolo en una falsa preocupación por ellos incluso algunos lo ilustran como una estrategia por parte de la empresa para “adormilar” a la población.

Andagoya se conforma por dos sectores principales: Andagoya y Andagoyita. Andagoya fue donde se establecieron los que dirigían la empresa fabricando sus casas al estilo americano con una clara arquitectura que denotaba el origen y la intención de estas personas por recrear en Andagoya sus lugares de proveniencia aquí contaban con teatros para su entretenimiento y otros beneficios. En el caso de Andagoyita se relata como un caserío del otro lado del río en donde habitaban los trabajadores negros, con una arquitectura totalmente diferente y decadente a comparación de Andagoya. Es decir, esta empresa implantó un régimen segregacionista en el que blancos y negros debían convivir separadamente, más conocido como el *apartheid* (PES: 2014. p.67). Por este motivo eran divididos por el río y solo se podía pasar de un lado a otro en un planchón o bote, esto solo se hacía cuando los trabajadores debían ir a sus puestos de trabajo en las minas.

En 1974 la empresa inicia un proceso de decadencia y a inicios del siglo XX pasa a manos de una empresa antioqueña, siguiendo en decadencia poco a poco hasta irse del municipio dejando tanto al territorio como a sus trabajadores abandonados, evidenciando eso en los artículos de minería y plantas oxidadas en distintos lugares del municipio.

Sin duda esto representa una fuerte realidad social del territorio y del abuso de poder e irregularidad en el control de estos espacios que suelen estar a las periferias y que desde tiempos de la colonia suelen ser usados y abandonados por las diferentes instituciones que pasan por allí. Sin embargo, aunque se debe tener en cuenta, no es esta la problemática que se quiere precisar en este trabajo. No obstante, hace parte de la historia y el presente de lo que es Andagoya.

(...) Muy pocos colombianos saben que, en el Chocó, en pleno corazón de la selva, se levanta una de las ciudades más modernas del país. Se llama Andagoya, en la esquina del San Juan y el Condoto, y tiene luz eléctrica, acueducto, un servicio telefónico perfecto, muelles para barcos y lanchas que pertenecen a la misma ciudad, y hondas y hermosas calles arboladas. Las casas, pequeñas y limpias, con grandes espacios alambrados y pintorescas escalinatas de madera en el portal, parecen sembradas en el césped apretado y limpio...Al lado de Andagoya hay otro encrespado caserío, parado sobre un montón de piedras, donde vive el resto de los obreros. Lo llaman Cascote, que es el nombre que se le da en la región a las interminables y esterilizantes montañas de piedra que las dragas han arrojado a la ribera. Es una sola calle, larga y torcida, con el río por un lado y una confusa sucesión de casas de madera, residencias colectivas construidas por la compañía para una sola persona, en las que viven los obreros con sus mujeres y sus hijos. Esa es la zona negra del Chocó. (...) (García, G: 2012)²⁸

²⁸ García M., Gabriel. La riqueza inútil del platino colombiano. Última crónica que Gabriel García Márquez realizó sobre problemas que aquejaban al Chocó de mediados del siglo XX. En periódico El Espectador, 13 de marzo de 2012. https://www.elspectador.com/colombia/mas-regiones/la-riqueza-inutil-del-platino-colombiano-article-332114/?utm_source=interno&utm_medium=boton&utm_campaign=share_content&utm_content=boton_copiar_articulos

3.2.2 Influencia Musical

Sin duda los países que fueron un punto importante en épocas de la colonia como centro de la trata de esclavos, específicamente en el Caribe, terminaron apropiando una variedad de géneros y estilos musicales, esta riqueza provenía del desarrollo de la sociedad criolla colonial en el siglo XIX y a influencias europeas, también debido a las diferentes migraciones que se produjeron con la independencia de las colonias continentales.

Encontramos entonces debido al recorrido histórico realizado desde la época de la colonia en el caso de América se evidenciarán tres raíces fuertes en el desarrollo de sus fenómenos musicales: la africana, europea e indígena. Todo lo que surja entorno a esto en Latinoamérica y específicamente en Colombia será resultado de esta mezcla y no tendrá un único origen. Así mismo comprendemos entonces que las expresiones musicales serán fruto de una constante transformación y configuración, teniendo como consecuencia que no puedan considerarse en su totalidad como un producto auténtico sino como un producto que es resultado de la historia y cotidianidad del pueblo. Esto dice De la Espriella citado por Garcés en Antología musical del Caribe americano (...) La música que llega a ser expresión de un pueblo se va forjando en el yunque diario de disfrute paulatino y repetitivo de las sensaciones musicales. (...) (Garcés: 2021. p.17)

Una de las primeras manifestaciones de influencia musical en el mundo americano tuvo que ser la popular de España, ya que fue la cultura que inicialmente se aposentó en Colombia, trayendo cantos, décimas, coplas y romances, así como la fuerte influencia respecto al ámbito religioso impuesto, como cantos a cristo, a la cruz, a la virgen y a los santos (sustentos posteriores de la polifonía y el contrapunto)

aportados después de 1510. Estos cantos provenían a su vez de lo que se conoce como el canto gregoriano o ambrosiano, los cuales creaban una estructura bastante exacta por motivo de su función de reflejar un origen divino, pero en contraposición, y que más adelante se verá confrontado con su mixtura con lo africano, carece de una métrica propia otorgándole un carácter libre a este canto litúrgico medieval (Acosta:1982. P.17). Con esta herencia española también llegan los instrumentos como trompetas, flautas dulces, violines, tambores, chirimías y guitarras.

El aprendizaje de este tipo de manifestaciones musicales se da en gran medida por parte de los esclavos, tanto por su condición de esclavos, así como por el uso que se le daba a la actividad musical en ese proceso de dominación, imposición del catolicismo y el proceso de aculturación que se consolidó en las colonias durante los siglos XVII y XVIII. Por esto mismo es fuerte la presencia de esclavos como músicos: trompetistas, clarinetistas y percusionistas en el contexto de la música militar y las ceremonias públicas civiles y eclesiásticas, como una continuación de la tradición ibérica de finales del siglo XV. (Bermúdez. 2023: p.59)

De parte de esa herencia española no solamente se destaca las expresiones musicales europeas que traían, sino también los elementos que negaban y no permitían. A raíz de una costumbre católica de reunirse alrededor de los altares para alumbrar la cruz, se empezaron a producir la realización de fiestas paganas, las cuales comenzaban con ritos religiosos y terminaban con bailes, juegos y cenas. Es por esto por lo que se expidieron normas para controlar estas manifestaciones entre los esclavos, por este contenido ritual, prohibiendo incluso el uso de tambores, como consecuencia, este tipo de tradiciones musicales que se asumen a esa herencia africana e inclusive indígena, se concentraron en los palenques o en grupos aislados.

Antes de continuar con la enorme herencia africana y su desarrollo en el aspecto musical del Caribe, no se debe dejar de lado el aporte indígena que también se dio en unos inicios, puesto que inclusive antes del descubrimiento los indígenas poseían conocimiento y conceptos musicales que utilizaban en sus ceremonias

religiosas, guerreras, fúnebres, nupciales y festivas (Garcés: 2021. p.467) Sin embargo, debido a su aniquilación en la conquista se hizo más fuerte la influencia africana y su mezcla con las enseñanzas españolas.

Ahora bien, para ilustrar esa herencia africana —de la cual hemos comprendido su heterogeneidad y multiplicidad de culturas que fueron mezcladas para dispersar así a los esclavos en los lugares a los que llegaban—, es preciso nombrar que algunos esclavos que eran repartidos a otras ciudades del Caribe partían de su paso por Cuba, siendo la isla uno de los principales puertos de la trata de esclavos. En 1515-1520 empezaron a traer negros africanos al país provenientes de cultura bantú (río Congo, hasta Sudáfrica) y cultura sudanesa (región centro occidental y oriental africana: yorubas, dahomeyanos y carabalís). Esta influencia yoruba y bantú fue la más asentada y brindo su tradición que se asoció mayoritariamente en Cuba a lo que se conoce como santería, aunque sin duda también dejaron su rastro en países como Colombia.

Otro aspecto importante que evidencia como lo africano y lo indoamericano se iban apropiando de esos elementos europeos, es como el músico latinoamericano buscaba formas de hacer distintas al europeo, a pesar de tomar elementos como los instrumentos, inclusive prácticas como los cantos de rezo a sus santos, lo transformaban hasta hacerlos suyos.

Una forma de este proceso que destaca es la tradición oral medio común por el cual transmitían la música. Este tipo de música se basa principalmente en algunos patrones fijos sobre el cual se abren múltiples posibilidades de variación e improvisación, semejando sonoridades africanas y asiáticas, derivando rara vez en formas cerradas o “clásicas”. (Acosta: 180). Asociada principalmente a la danza y el canto como instrumento principal, pues era común encontrar grupos de cantos para los rituales, los cuales estaban constituidos por solistas y coros alternantes, cada canto de estos tenía una función ritual específica y se llevaban a cabo durante los cabildos o reuniones esclavas, dedicadas al festejo durante las fechas religiosas.

De igual manera será preciso nombrar otros elementos que servirán para la comprensión de algunas expresiones musicales que se dieron en nuestro foco geográfico: el Pacífico colombiano y específicamente en los ritos fúnebres objeto de esta investigación como los son los alabaos y gualíes. Por ejemplo, en términos de forma, la música africana ancestral maneja principios de una música cíclica simbolizando el ciclo mismo de la vida humana, efectuando frases musicales cortas, siempre iguales así mismas que se tocan y cantan repetidamente y que erróneamente ante el europeo era percibida como una música monótona, así lo enuncia el músico Francis Bebey citado por Leonardo Acosta. (Acosta 184).

Así mismo su estructura no tendrá una estructura fija preconcebida, invitará entonces a una estructura más abierta algo típico de la forma antifonal o de “llamado—repuesta” característica de los coros ya mencionados. Esto da cuentas de una concepción formal diferente a la europea y un sentido de las sonoridades y timbres también distinto, de igual forma responde a una filosofía y concepción del mundo peculiarmente africana.

Otro principio para tener en cuenta es el carácter funcional de la música africana en términos del objetivo que cumple la música. Es decir, en qué contexto es ejercida como lo puede ser en trabajos de siembra y cosecha, así como de fiestas y jolgorio o en el acompañamiento de rituales y tradiciones religiosas, mostrando que estas expresiones musicales se desligan de su sentido fuera del contexto para el que son creadas.

Encontramos así la división comúnmente conocida como la música religiosa y lo profano, que efectivamente se relaciona con respecto a dónde, cómo y de que forma la música está jugando un papel. Esta división corresponde a su vez a una mirada cosmogónica africana que aún tiene huellas en las poblaciones afrodescendientes lo cual más adelante será ampliado. En la música religiosa, se evidencia las complicadas liturgias comunes entre los dahomeyanos o los yoruba mencionados, comunidades en las cuales existe una cosmogonía y una mitología, correspondiente a sus divinidades y que durante la época de la colonia lo veremos evidenciado en

el sincretismo en el cual los santos católicos eran reemplazados por divinidades africanas, aun manteniendo el nombre santo, o también, realizando ritos de carácter africano pero con creencias católicas, dirigidos a Jesús, algún santo o la virgen. Por otro lado, la música profana estaba más relacionada a los cantos de trabajo de agricultura, siembra o minería, y con los espacios de fiesta y baile que estaban desligados del aspecto religioso y que ante los europeos eran actos profanos.

En el caso del pacífico colombiano, encontramos que varios de estos elementos llegaron y se mezclaron entre sí, encontrando formas de establecerse. Con la presencia de frailes y sacerdotes en el Chocó, llegaron las técnicas de instrumentos musicales europeos utilizados en la música religiosa como el órgano, el clavicordio, los cantos y las tonalidades corales, así como el redoblante español, platillos, instrumentos de viento como el bombardino y el clarinete. Ligado a esto algunos indígenas ofrecían sus flautas y pitos, mientras que los negros esclavizados, impusieron sus danzas, voces y cantos, algunos instrumentos de percusión como tambores y cajas. También encontramos otros instrumentos que se han vuelto insignias de la región como lo son la marimba la cual en término de su nombre proviene del lenguaje bantú que hace referencia a los xilófonos.

Actualmente son característicos de la región formatos instrumentales que se usan para acompañar y cumplen roles sociales determinantes para las tradiciones de las comunidades y sus formas de vida, como por ejemplo el tamborito que se usa comúnmente en las celebraciones de santos y reuniones sociales, la ya mencionada chirimía común en fiestas patronales y procesiones, el sexteto es usado por adultos para sus reuniones o en el caso niños y jóvenes en espacios de juegos o el conjunto de marimbula, no obstante, esto puede cambiar dependiendo el contexto, del territorio, con el fin de no caer en generalizaciones. Cabe aclarar que cada uno de estos formatos se usa en mayor o menor medida dependiendo el sitio geográfico específico en el que se use correspondiendo así a las formas particulares de expresión de cada pueblo, es decir que, aunque puedan ser comunes en todo el departamento pueden presentar variaciones en sus usos dependiendo su contexto.

También para efectos de este trabajo de aquí en adelante los formatos y/o practicas musicales que se especificarán, podrán ser mayormente referenciadas a la zona del Pacífico norte, debido a que el objeto de esta investigación se centraliza en esta zona, y si hay diferencias notables entre el pacífico sur y norte por lo cual no es indicado generalizar, continuemos.

La música del pacífico esta entonces fundamentada en la importancia del tambor y elemento rítmico, una herencia mezclada entre la esencia de la banda marcial española que dejo mayoritariamente sus instrumentos, así como de los orígenes africanos a los que normalmente se les atribuye una estrecha relación con el tambor y una gran habilidad rítmica, y estos dos aspectos son el fundamento para la creación de los demás formatos ya mencionados.

La práctica vocal tiene una gran cabida dentro del Pacífico, específicamente en la zona norte, donde se encuentran diferentes ritmos en donde la voz es el principal instrumento y se caracterizan por sus letras y mensajes concretos, tales como los alabaos, gualíes, romances, salves, arrullos, rondas y otras piezas que en algunos casos se acompañan de formatos instrumentales y en otros permanecen como una práctica solamente vocal. Estas expresiones cumplen una determinada función social, principalmente se destaca su acompañamiento en los rituales fúnebres pues estos son parte importante de la vida musical en el Pacífico, sin embargo, también se hace presente el canto en manifestaciones que se realizan para comunicarse con deidades, para el juego de los niños, para mantener historias y mitos, así como eventos comunes.

(...) En el canto y las letras de las canciones se transmite la estética y las formas de la vida musical y una serie de valores sociales: unas formas de ser hombre, unas formas de ser mujer, un ideal de belleza y unas normas para las conductas y hábitos que debemos tener como seres sociales. (...) (Valencia: 2009. p.16)

El legado vocal del Pacífico es característico y evidencia una vez las huellas de la época de la colonia y la influencia tri-étnica en el desarrollo de prácticas culturales, en este caso se puede percibir la mezcla entre el canto gregoriano y los cantos y coros africanos.

Estos aspectos de influencia musical expresados en el recorrido histórico serán de gran ayuda para poder analizar los ritos fúnebres que interesan en este trabajo, puesto que se permiten entender desde una perspectiva histórica en relación con la actualidad.

3.2.3 Arte, ritos y muerte

En la sociedad afrocolombiana, el Pacífico se caracteriza por ser la región de mayor influencia afro en el país, esta expresa su acervo cultural a través de múltiples símbolos que evidencian las relaciones entre el hombre y la mujer con el cosmos expresándose por medio de estructuras completas como mitos, cuentos, leyendas, acciones rituales y danzas. Estas manifestaciones permiten a quienes las practican desarrollar sistemas sociales con respecto al encuentro entre la vida y la muerte, entre los santos y el humano. (Motta:) Todo este entramado simbólico constituye la identidad afro—pacífica.²⁹

Aquí vuelve a aparecer la tradición oral como medio fundamental por el cual eran transmitidas estas concepciones de generación en generación, e inclusive como forma de aprendizaje entre los mismos miembros de la comunidad.

(...) La magia de las palabras de la cultura del Pacífico se decanta en cuentos, poemas, coplas, décimas, cantos, parábolas, mitos y leyendas que brotan de las aguas de los ríos y del rumoroso mar

²⁹ La antropóloga Nancy Motta maneja conceptos que determinan espacios que tuvieron y tiene rasgos de África a raíz del periodo colonizador, tales como afro América o afro Pacífico, este último hace referencia a la manera de mostrar este contexto que claramente se destaca en el universo afroamericano en cuanto a expresiones de lo religioso, lo mágico y lo mítico.

Pacífico. Todas estas formas de arte verbal tienen connotaciones mágico-religiosas, filosóficas y festivas. (...) (González: 2003. p.22)

La oralidad se comprende entonces como una herencia ancestral transmitida, es una fuente expresiva, de comunicación y refiere a manifestaciones culturales, actos de la cotidianidad de la vida y la percepción de la muerte.

Según Nancy Motta esta surge en el Pacífico debido a dos factores importantes: la herencia de las culturas africanas como postura vital a la palabra hablada y el hecho de que el acceso a la lecto—escritura era casi nula durante la época de la esclavitud (Motta: 1998. p.43). Como consecuencia de esto el hecho narrativo, así como quienes se encargaban de ejercerlo, ocupaban un lugar importante en la vida social de las comunidades.

CANTO

La producción oral del litoral pacífico es cantada y contada (Motta: 1998. p.45) Según lo menciona la autora, la tradición oral contada era del dominio de las voces masculinas, los cuales relataban anécdotas, acontecimientos a forma de creación artística y mítica que llevaba impreso la historia del pueblo. Por otro lado, la tradición oral cantada correspondía a las voces femeninas las cuales efectuaban piezas de carácter sano y profano evidenciando la dualidad que nombrábamos anteriormente. Esta división marcada entre el hombre y la mujer, lo femenino y lo masculino, es una característica común en el Pacífico e incluso en algunas zonas del Caribe, se veía evidenciado en mayor manera en el ámbito musical, no solamente en el papel de cada uno en sus expresiones artísticas, sino inclusive se veía reflejado en los instrumentos, por ejemplo: nos podemos encontrar con el cununo macho y el cununo hembra, los cuales cumplen funciones específicas en la interpretación musical y reafirman a su vez el papel del hombre y la mujer en el litoral. (eje sur)

Sin embargo, cabe aclarar que las tradiciones son transformadas y modificadas por el mismo pueblo, efectuando cambios en lo que se consideraba de ellas en un principio, hoy día podemos evidenciar que, aunque los papeles de acuerdo con lo

que corresponde ser mujer o ser hombre en algunos elementos se ha mantenido, en otros han irrumpido los límites redefiniendo lo que puede hacer cada uno, específicamente en el ámbito musical, viendo así mujeres tamboreras y hombres cantaores.

Estas narrativas creadas por los pueblos manifestados de esta manera suelen conocerse como literatura oral contada y cantada, a su vez esta forma de expresión involucra procesos de personificación y danza, con connotaciones mágico—religiosas, festivas y simbólicas. Esto dinamiza la cotidianidad de los habitantes y cumple su función sociocultural dentro de la comunidad.

(...) El lenguaje de los cuentos y cantas parece surgir de este submundo de poderes, donde se dan alianzas o donde se traban disputas. Se viaja a mundos encantados, se transporta en medios mágicos, se articula danza, canto y cuento en los ritos funerarios y este lenguaje de la vida cotidiana posibilita relaciones interpersonales, articula simbologías en los actos de habal masculinos y femeninos, permite ubicar el tiempo y el espacio y la situación de clase, de etnia e identidad. (...) (Motta: 1998. p.44)

Esto refleja la importancia que la tradición oral, las narrativas y los ritos representa para las comunidades afro pacíficas, por medio de ellas permite dar sentidos al universo, trazar redes simbólicas y construir su imaginario a través del lenguaje.

Ahora bien, será útil fijar la mirada en el aspecto que ha sido constante a lo largo del proceso de comprender las tradiciones heredadas y mantenidas en el tiempo como huella de africanía e insignias de la comunidad afro en el Pacífico, esto es los ritos fúnebres. Para comprender por qué se mencionan como la “columna vertebral” de las manifestaciones de la región debemos detallar la percepción que tendrán estas comunidades con respecto a la vida y la muerte.

Entendamos ese mundo religioso y cosmogónico que rige la percepción de estos aspectos, como un sistema simbólico, por sistema se refiere al entramado o tejido

social y su significación en el espacio tiempo, y por simbólico a esa expresión material y concreta que sirve para expresar significados (revisar). El sistema simbólico de este mundo oscila entre esos dos niveles ya nombrados: la vida y la muerte. Aquí evidenciamos el culto religioso, el carácter público de adoración y demás actos sagrados que se dan dentro de la comunidad y reafirman sus creencias. Motta enuncia el concepto de hierofanía cósmica acuñado por Mircea Eliade³⁰ que se hace presente en la sociedad afro pacífica, esto es la manifestación de lo sagrado, en el universo de las comunidades, pues debido a la sacralidad que revela el carácter público y social de esa religiosidad en los diferentes niveles cósmicos —el cielo, las aguas, la tierra, el bosque, las plantas, los seres humanos—, se consideran manifestaciones religiosas que se expresan en actos del lenguaje mitológico o ritual y que como ya se ha visto, es característico del sistema de creencias afro.

Todo esto tiene como consecuencia una concepción de la muerte propia de estas comunidades, la cual es fundamental para comprender sus sistemas de creencias, su concepción sobre la vida y la importancia de sus ritos fúnebres pues son primordiales para la reafirmación constante de su identidad y cultura. Esto dice Losonczy citado por Catalina González:

(...) Entre los muchos elementos o factores por los cuales está conformada la alteridad y los discursos identitarios de los grupos negros en la costa pacífica colombiana, aparece la idea de muerte como consecuencia de una estrecha vinculación entre los elementos de afuera y de adentro del cuerpo, el cuerpo y el mundo. (...) (González. 1999: p.33).

³⁰ Mircea Eliade filósofo, historiador de las religiones y novelista rumano, así como profesor de la Universidad de Chicago. Su actividad intelectual se centró en el estudio de la historia de las religiones y de la fenomenología del hecho religioso. Desde esta perspectiva hizo hincapié en el estudio de los símbolos y los mitos, a los que interpretó en sus diversas funciones antropológicas.

Aquí entonces, aparece el rito fúnebre como practica primordial que evidencia la estrecha relación de la comunidad afro con la muerte y su visión de la vida. Sin embargo, es preciso ahondar en los orígenes del rito para así entender su importancia y trascendencia en la historia de las comunidades afro.

El rito fúnebre está compuesto por diferentes creencias, como el culto a los antepasados y su ayuda en el tránsito del alma al más allá, así como con los diferentes santos a los que se les reza y canta, también de actos como los movimientos que se ejercen mientras los cantos son realizados por las cantaoras para acompañar al doliente, así mismo los símbolos, como colores, flores, animales y demás objetos que forman parte del aspecto mítico en el que se encuentra la muerte. Todos estos aspectos, enuncia Motta, tienen una clara herencia africana:

(...) El culto a los antepasados, la impronta musical, los cantos y cuentos como lenguajes rituales y la danza alrededor del muerto, son huellas de africanía. Tales huellas se hacen presentes en manifestaciones bantúes y Fanti—Ashanti en sincretismo con el cristianismo. (...) (p.45)

Sin embargo, cada lugar en su proceso de mestizaje terminó con características particulares que lo diferencian de otros territorios en donde también se hizo presente la trata de esclavos desde África. Es por esto por lo que, en algunas regiones como Brasil, Cuba, entre otras, se mantuvo aún más fuerte esta presencia de deidades africanas, con un sincretismo más marcado. Por el contrario, en Colombia la (...) población esclavizada tuvo que encontrarse con la Santa Inquisición, impuesta de forma muy contundente, lo cual llevó a la total conversión y reinterpretación del culto de las deidades africanas a un ritual de adoración de santos y vírgenes (...) (Motta: 1998 p.42) No obstante, en el siglo XVII se empieza a hacer más presente el culto a los ancestros, que, al coincidir con los rezos católicos a las almas del purgatorio, tuvo poca oposición de los misioneros, añadiendo a esto el poco control que tenía el catolicismo en algunas zonas.

Es así como empiezan a resurgir los ritos fúnebres, que hasta hoy día se mantienen, evidenciando en ellos la fuerte mezcla entre lo católico y lo africano, puesto que, aunque en la letra de sus cantos se muestre una estrecha relación con esta religión, haciendo alusión a santos, a la virgen, usando cuadros, crucifijos, rosarios y cruces; elementos que son característicos de la religión católica de la época de la conquista, también se hacen presentes símbolos como altares, animales, colores, objetos y el ya mencionado culto a los ancestros, que tienen una connotación ritual africana. Añadiendo que estos ritos no se dan en espacios de tradición católica como las iglesias o centros funerarios, sino que se presentan en la casa del difunto y en las calles del pueblo.

Este conjunto de aspectos que conforman la práctica ritual es para las comunidades afro del Pacífico una insignia de su identidad y herencia, muestra de la resistencia de su pueblo con el pasar de la historia para mantener sus orígenes y creencias, convirtiéndose así la muerte y los rituales fúnebres en uno de los aspectos más relevantes en el sistema de creencias de la comunidad.

(...) Con la muerte, la población afro pacífica sacraliza su vida a través de una nueva cosmogonía. Es un rito de paso, es un tránsito a una nueva existencia. Y es aquí donde vida y muerte, muerte y vida se interconectan y el ritual del velorio da nacimiento a una nueva existencia espiritual. (...) (Motta. 1998: p.45)

Estos ritos se sirven del recurso narrativo, ya mencionado, tanto para el aspecto mitológico, contando sus anécdotas, leyendas y demás historias que se hacen presentes junto con la muerte, como para el aspecto de enseñanza y permanencia del significado y cantos de los ritos hacia nuevas generaciones.

El ritual fúnebre entonces, se convierte en una práctica que engloba y evidencia en su hacer todos los aspectos mencionados, a través de sus cantos como los alabaos y gualíes, se hacen visibles todos los elementos simbólicos y míticos que develan la concepción del pueblo en cuanto a su relación con la vida, la muerte y su

concepción de habitar el mundo. Es a través de los cantos que, las cantaoras y cantaores³¹, pueden establecer el descenso de los santos a los altares, con el objeto de guiar al alma en su paso hacia la otra vida, por esto ellos organizan y encabezan diferentes rituales, entre ellos el fúnebre. En este ritual mortuario, el canto ayuda para que el alma transite por su paso al más allá y pueda reunirse con sus ancestros, evitando que su alma quede atrapada en el mundo terrenal.

Según Motta (1998) esto evidencia la concepción del cuerpo humano para la comunidad afro, como un microcosmos en el cual operan las fuerzas del bien y del mal, debiéndose abrir a la trascendencia, a la cosmogonía, en él se conjugan las redes relacionales de vida y muerte. A su vez cuando este deja el plano terrenal, su alma no muere, sino que transita por el mundo espiritual (inframundo), encargándose de encontrarse con sus antepasados y así influir en la vida de sus familiares que quedaron. Es decir, la vida no se resume al aspecto terrenal, sino que se inmortaliza naciendo de nuevo en otro plano. (p. 49)

Esto se basa en la idea del *muntú*³² africano, la cual hace referencia a la unidad existente entre “vivos, antepasados, animales, árboles, tierra, fuego, estrellas y herramientas”, como un rasgo de africanía que ha persistido y es propio de la familia lingüística bantú, del África central. De ahí que se entienda la muerte como un paso hacia otra vida y motivo por el cual se debe preparar tanto el alma del fallecido como el de los acompañantes. Es por estas concepciones que surge la dicotomía de vida-muerte que implica alegría y dolor y que es evidenciada en sus cantos fúnebres.

³¹ Aunque tiempo atrás se consideraba que el relato cantado era función de las mujeres, hoy día se evidencian que tanto hombres como mujeres pueden cumplir el mismo papel, y a pesar de que son en gran mayoría las mujeres que cantan y acompañan en los velorios, en el caso de Medio San Juan se pudo evidenciar que las voces líderes en los cantos eran comúnmente los hombres.

³² El Muntú es la filosofía africana que fundamenta la estructura de *Changó*. Este concepto contempla la coexistencia de seres humanos, animales, plantas, minerales y los objetos que sirven al hombre.

3.3 Alabaos y Gualíes

Alabaos

Es por esta carga ritual, y su peso simbólico y representativo, que este trabajo centra su mirada en los Alabaos y Gualíes, este es el nombre que reciben los cantos y ritos mortuorios característicos del litoral, que para efectos de este trabajo los situaremos en el municipio del Chocó, Medio San Juan³³.

Estos ritos fúnebres son de tal impacto para la comunidad, que en el 2009 se inicia un proceso para que estos sean declarados patrimonio cultural inmaterial de la humanidad y es en el 2012 que es aprobada esta solicitud³⁴. Como consecuencia, distintos actores sociales junto con sabedores e integrantes de la comunidad de Andagoya se proponen formular el Plan Especial de Salvaguardia (PES) de la manifestación de estos ritos mortuorios en las comunidades afro de Medio San Juan. Este documento nos ayudará como referencia para este trabajo, pues en él se evidencia la importancia y el gran peso histórico y significativo que tienen dichas expresiones para el territorio del Pacífico colombiano.

Acá se enuncia que tanto los alabaos como los gualíes tienen particularidades distintas, las cuales más adelante serán esclarecidas. Sin embargo, estos conforman una misma unidad de los ritos fúnebres en donde los cantos juegan un papel fundamental. A través de estos, dentro de la cosmogonía propia de las comunidades de Medio San Juan, se cree que cumplen la función de acompañar a los familiares y conocidos, además de conducir el alma en su tránsito al más allá, permitiéndole así reencontrarse con sus ancestros. El canto como ritual funerario, es una expresión del espíritu, es parte de la cosmovisión del afro chocoano, en cuanto considera a la muerte como un viaje.

³³ También reconocido como Andagoya, actualmente cualquiera de los dos nombres refiere al territorio.

³⁴ Aprobado en el 2014 por el Ministerio de Cultura,

La concepción común en los pueblos afrodescendientes acerca de la muerte es que significa una entrada al otro mundo donde se hacen presentes los espíritus, los santos, los ancestros y sucede el rencuentro con el *creador*. Esta cosmovisión de la muerte como proceso y guía hacia otra vida para el alma se evidencia como una clara huella de africanía que se mantiene en la tradición de los ritos en Medio San Juan.

Ahora bien, los alabaos son específicamente cantos para los adultos, estos son oraciones cantadas comúnmente, según percepciones de la comunidad, de carácter triste que se interpretan a capela. Aquí podemos retomar la concepción de *muerte*, *dolor* que enuncia Motta, para comprender el carácter que se le atribuye al alabao como un canto “triste y melancólico”.

La *muerte*, *dolor entonces*, se refiere a la muerte del adulto. El ritual se expresa mediante los alabaos donde se manifiesta la angustia y el dolor de los parientes. Pero, además, posee un marcado sincretismo entre elementos animistas negros y el canto gregoriano. Y aunque suele hacer alusión a los santos y a las virtudes y buenos recuerdos del muerto, se le es considerado triste por el contenido de sus letras pues evoca la angustia y el dolor.

(...) El alabao es, en esencia, un canto responsorial, en el que unas veces sus letras muestran la alabanza o exaltación religiosa ofrendada a Dios, a la virgen y a los santos, pero estas alabanzas son combinadas con pasajes que hacen referencia a temas más humanos: a experiencias de dolor, contradicción o confusión frente a la muerte.
(...) (PES: 2014. p.46)

No obstante, más adelante podremos precisar desde la perspectiva del análisis morfológico de estos, a que elementos musicales se les atribuye este carácter triste, o si por el contrario entra en contradicción la concepción del alabao con el aspecto musical.

Los cantos del alabao buscan reforzar valores que se acercan a las vivencias de sus comunidades y a principios propios de la espiritualidad afro. Este es el eje central del velorio y determina los momentos del rito. Es decir, se canta para empezar, para el último día de novena, para el levantamiento de tumba, para la despedida e incluso para el aniversario de alguna muerte.

Este es en esencia un canto responsorial, donde hay uno o dos solistas mejor conocidos como “entonadores” que cantan una melodía y frase inicial, a la cual los demás responden a forma de coro, con la misma frase a forma de imitación o con una frase diferente, esta repuesta se efectúa a dos o más voces. Los encargados de interpretar los alabaos son llamados cantaoras y cantaores, y aunque en la actualidad a pesar de que la mayoría que los cantan son mujeres, también se encuentran hombres cantaores, sin embargo, según el PES antes no se realizaba de la misma manera, pues eran solo los hombres los encargados de cantar la estrofa, de pie, y las mujeres de contestar a forma de coro a distintas voces. Estas últimas características respecto a su forma de canto y quienes lo entonan, son iguales para el gualí.

Gualíes

Por otro lado en el Chocó, el gualí, también conocido como chigualo, es el rito fúnebre que se hace cuando un niño fallece, esta ceremonia, a diferencia del alabao, es de carácter más alegre o festivo y se incluyen prácticas como los arrullos, rondas, romances, juegos y demás acompañados de baile y en este caso de algún instrumento de percusión que lleva el ritmo, como lo es la tambora, también conocida en el pacífico como bombo, o se cantan con un formato instrumental común del municipio chocoano, generalmente la chirimía. El carácter de este rito y lo que en él se interpreta se escoge debido a que va acorde con lo que el niño

representa, su inocencia, juego y alegría. Sin embargo, esto también varía dependiendo de la edad que el niño haya tenido³⁵.

Debido a esto se procura no llorar en los gualíes, puesto que puede obstaculizar o “encharcar” el paso del niño al cielo, tampoco se le reza el rosario ni se le cantan alabaos. El propósito de este ritual es ayudar a que el niño llegue al cielo para que allí se reúna con los ángeles y llegue bailando y jugando. “Saber que no va a sufrir como nosotros y que el alma del niño difunto va directo al cielo, hace que el dolor por la pérdida del ser querido se transforme en regocijo”. (PES: 2014). Además, se revela en algunos relatos históricos y en creencias de la comunidad, que los ancestros celebraban la muerte del niño porque se alegraban de que no iba a sufrir las crueldades y el sufrimiento que se padecía durante la esclavitud.

Es por esto que en algunas regiones también llaman al gualí, bunde, este viene de la palabra wunde³⁶, se acerca a la sonoridad del currulao, pero se le mantiene el nombre de bunde cuando se hace referencia a los cantos que son utilizados en el velorio de los niños y que tienen carácter de “canción lúdica”.

(...) El bunde es un rito fúnebre, una forma de culto a los muertos, en el cual el dolor por la pérdida del ser querido se va transformando en motivo de regocijo, en alegría a causa de la entrada del alma del niño muerto en el reino de los espíritus (...) (Cifuentes: 2002, p.x)

Esto se relaciona con el concepto contrario ya mencionado por Motta, es decir la *muerte= alegría*. Esta se refiere a la muerte de los niños y en el ritual del gualí es el tránsito a la gloria. Este tiene un carácter “alegre” según las comunidades, pues se

³⁵ En el caso de los gualíes la edad del niño fallecido influye fuertemente en su rito y lo que se realiza en este. A los niños que van desde los 0 a los 7 años se les cantan rondas y juegos, a los niños que van de los 7 a los 12 años, llamados también “ángeles patones”, se les cantan romances. (...) Al angelito que nace muerto se le baila, al angelito que nace vivo se le arrulla, y al ángel patón solo se le canta. (...) (PES: 2014. p.43)

³⁶ Bundu o Wunde parecen ser los vocablos africanos de los cuales deriva bunde. (...) Por su parte. Guillermo Abadía afirma que “Bunde es nombre africano bajo el cual se conocen algunas tribus de Angola” y más tarde escribe que “Etimológicamente se deriva de la voz wunde que designa una tonada. canto y danza propios de Sierra Leona. África occidental inglesa. (...) (González: p.)

celebra que el niño no tiene ningún pecado, además se tenía la concepción de que los ancestros en la antigüedad celebraban la muerte de los niños, debido a que estos no iban a tener que pasar por el sufrimiento que el pueblo afro padecía en la esclavitud. En este ritual destacan los arrullos, jugas, rondas infantiles, piezas fundamentales de la oralidad, que tiene carácter de festival con danzas y juegos representando la esencia del niño.

(...) A pesar de lo alegre de la ceremonia, el dolor y la tristeza están presentes entre sus padres y familiares. El propósito del ritual es ayudar al niño a encontrar el Cielo, para que se reúna con los ángeles. Saber que no va a sufrir como nosotros y que el alma del niño difunto va directo al Cielo, hace que el dolor por la pérdida del ser querido se transforme en regocijo (...) (PES: 2014. p.43)

Estas características de la alegría y la muerte percibidas en los rituales fúnebres podrán ser esclarecidas en los análisis específicos de cada ritual por lo que se puede continuar.

Se evidencia entonces unas dualidades constantes referentes a la muerte y sus rituales: la muerte y la vida, la alegría y el dolor, el niño y el adulto, y lo que podría encerrar a todo lo anterior, lo sagrado y lo profano. Esta relación, la interconexión de lo divino y lo humano en el ritual de la muerte, como elementos relevantes del sistema religioso del Pacífico, permite inferir que el culto a los antepasados es una reflexión de vida, por tanto, esa otra vida a la que se transita después de la muerte pervive en otros planos. (p.47) A partir de esto entendemos su relación con los ancestros y la creencia de espíritus cercanos presentes, que guían y acompañan la vida. Según la filosofía africana, el «ancestro es una constante que influye en la vida cotidiana del vivo» (Escalante, 1993: 237), y esa filosofía es huella viva en el Pacífico colombiano.

Además, esto cita Motta en su texto: (...) Los ritos funerarios son por consiguiente «ceremonias de reintegración a los orígenes del individuo, de la comunidad y del mundo» según Augras, citado por Escalante (1993: 237) (...). Es decir, que a través

de estas tradiciones no solo se cumple con la función fúnebre como comunidad con el fallecido, sino que a su vez en su ejecución se reafirman valores y vivencias de la comunidad, así como sus orígenes y caracteres identitarios.

(...) El padre Gildardo Alzate dice: “Los alabaos son misterios de la fe. Son memoria histórica, tradiciones y relatos de la cotidianidad, en los que se revuelve la esencia divina con la parte humana”. El alabao es, en esencia, un canto responsorial, en el que unas veces sus letras muestran la alabanza o exaltación religiosa ofrendada a Dios, a la virgen y a los santos, pero estas alabanzas son combinadas con pasajes que hacen referencia a temas más humanos: a experiencias de dolor, contradicción o confusión frente a la muerte. Así mismo las letras de estos cantos buscan reforzar valores que se acercan a las vivencias de nuestras comunidades y a unos principios propios de la espiritualidad afro (...) (PES: 2014. p.46)

Es por esto que el ritual fúnebre no cumple solamente la función de velar el alma, sino que también se posiciona como manifestación de encuentro entre la comunidad. Esto se ve evidenciado en todo el complejo proceso que se debe realizar cuando la persona fallece, es decir, también es necesario comprender los alabaos y gualíes no solo como una expresión artística del momento sino como todo un proceso ritual en el que toda la comunidad se involucra y hace parte. Entonces cuando fallece la persona, sea adulto o niño, lo primero que se hace es comunicarlo ante los habitantes del pueblo, en algunos incluso involucran las campanas de la iglesia para acompañar la noticia y es a partir de esto que los integrantes de la comunidad empiezan a llegar a la casa del difunto para ayudar en las tareas que conlleva el rito fúnebre.

Entre estas tareas esta la preparación del fallecido para que pueda ser conservado durante el rito, es así como se baña y además se le proporciona algo de beber lo cual es una mezcla de distintos ingredientes característicos de la región para efectuar la conservación del cuerpo. Después de esto se viste al difunto en el caso

de los adultos se le viste con traje o con algunas prendas que se hayan seleccionado antes y en el caso de los niños se les viste con ropa blanca.³⁷ En algunos casos para el adulto se le coloca un hábito de color café, morado o blanco —colores comunes y simbólicos en los altares y tumbas de los fallecidos—, adicional a esto se le coloca un cordón el cual tiene entre cinco y 7 nudos algunos sabedores mencionan que el número de nudos tiene que ver las vueltas del escapulario, los misterios o los distintos pasos a la salvación. Todos los símbolos son muy importantes, estos se deben colocar de manera adecuada, ya que en caso de que no sea así generalmente tiene repercusiones en el alma o incluso en los familiares que quedan en el mundo terrenal, en el caso del cordón si no se coloca se piensa que el alma no puede salir del cuerpo del difunto.

Aquí evidenciamos la presencia de lo simbólico y lo ritual, con muestras de cierta herencia de los ritos africanos de las distintas tribus que llegaron y se establecieron en época de la colonia, así mismo la fuerte presencia de la narrativa mítica que muestra elementos de la cosmogonía y las creencias de un pueblo y su fuerte influencia en las practicas rituales y culturales.

Después de fallecido, se haya preparado adecuadamente debe ser puesto en el altar (si es niño) o en la tumba (si es adulto), esto para exponerlo públicamente y que pueda ser acompañado por los habitantes de la comunidad. Desde este punto ese lugar se convierte en el eje espacial del rito, el cual muchas veces suele ser la casa del difunto, es aquí donde se empiezan a manifestar las prácticas propias de cada ritual.

Estos y más aspectos que se efectúan en el ritual fúnebre, evidencian la trascendencia que tienen dichos rituales para la comunidad afrodescendiente,

³⁷ Es preciso aclarar que estos elementos y características son tomados principalmente del PES y de lo documentado en el encuentro de alabaos y gualíes de medio san Juan, no obstante, se esclarece que cada municipio en particular maneja tanto similitudes como variedades en los símbolos y aspectos del ritual, por lo cual no se establece que sea de una forma u otra sino se comprende su transformación dependiendo el contexto. Para especificidades de este trabajo mencionaremos las más comunes entre los distintos territorios.

específicamente la comunidad de Medio San Juan—Chocó y como a través de estos reafirman constantemente su identidad como pueblo y mantienen viva su tradición y esencia.

4. CAPÍTULO 4: ANÁLISIS

4.1 Introducción

En este capítulo nos dispondremos a analizar musicalmente 3 alabaos y 3 gualíes, los cuales fueron documentados directamente del XXVI *Encuentro de Alabaos, Gualíes y levantamientos de tumba en Medio San Juan*, así mismo centraremos nuestra mirada en aspectos tales como la significación de la letra y su peso simbólico para este tipo de expresiones, sus formatos vocales e instrumentales, sus características melódicas y rítmicas e incluso el componente escenográfico y de movimiento corporal. No obstante, será preciso aclarar cosas determinantes de estos aspectos para comprender de mejor manera dicho análisis.

En cuanto al texto que se une con la melodía es importante indagar acerca de la significación de la letra misma, puesto que durante el análisis surgió este cuestionamiento: ¿Si esta música no tuviera letra, representaría de igual manera su carácter y cumpliría su función dentro del rito? Aunque ya se ha aclarado que cada alabao o gualí puede variar sus formas interpretativas dependiendo de su contexto, podemos encontrar generalidades comunes en todos ellos como es el caso de una letra que evidencia una narrativa específica, una letra compuesta, en algunos casos extensa, y que divisa el carácter de lo que se canta. En este caso la respuesta a la pregunta formulada podría ser un **“NO”**. Es decir, sin la letra, estos cantos no tendrían su sentido y su función principal.

Para apoyar esta hipótesis recordemos la importancia del aspecto narrativo y mítico para las comunidades afro durante su historia y específicamente en el territorio del pacífico. Esa producción oral cantada determina formas de vida de estas comunidades, teniendo connotaciones mágico-religiosas, festivas, concretas y simbólicas, que además involucran procesos de actuación y danza. (Motta: 1998. p.43) De esta forma no desviamos la mirada del componente lírico, del verso y la frase que cuentan una historia particular y cumplen una función específica a la hora

del rito, puesto que esto va a determinar en gran medida el carácter del alabao o gualí.

Empero, tampoco dejamos de lado el componente musical en cuanto a melodía, armonía, recursos vocales³⁸, tonalidad, métricas y formatos se trata. Esto enriquecerá en gran medida el análisis, además, podrá otorgar un peso musical a este tipo de cantos lo que hace que sea importante su comprensión desde lo musical, lo lírico y lo contextual.

Reiteraremos entonces durante este capítulo, que los aspectos que se han mencionado como referentes a la historia de estas manifestaciones, a la herencia africana y su mezcla, con lo católico, con lo simbólico, se hacen presentes en los rituales y en las constantes deidades y creencias que identifican el mundo afro, eso sí, dependiendo del alabao o gualí que así lo requiera.

Antes de continuar con el análisis, aclaremos que los alabaos y los gualíes representan sus propias dificultades en cuanto a este análisis musical, por un lado los alabaos representan una complejidad mayor, desde una perspectiva personal, puesto que su carácter libre, en cuestiones rítmicas mayormente, hace que se necesite pensar de forma diferente su transcripción y buscar recursos para que sea entendida su dinámica.

Recordemos que estos cantos encuentran uno de sus orígenes en el canto gregoriano, que como se mencionó páginas atrás, poseía un carácter libre y carecía de una métrica propia. Por otro lado, en su origen africano encontramos que en la diversidad de su música, se encontraba una en específico que respondía a los rituales animistas tales como rituales de iniciación o ritos funerarios, y en ellos se evidenciaban dos particularidades: 1. Lo rítmico y 2. Lo tonal.

En cuanto a lo rítmico se decía que su duración, así no fuera “exacta” dentro de los parámetros musicales establecidos, respondía a un sentido interpretativo

³⁸ Tales como el glissando, los melismas y las apoyaturas.

importante que además evidenciaba una percepción particular del tiempo. Esto dice Robert Palmer citado por Leonardo Acosta:

(...) En la música de Asia y África, especialmente en la música ritual, el tiempo no está dividido, sino estirado elásticamente. Piezas en las que una sola idea musical es desarrollada a través de variaciones simples o enriquecidas, que se repiten durante cierto lapso son frecuente y el tiempo, más que un marco pasivo dentro del cual se insertan los sonidos, desempeña el papel de un elemento musical activo. (...) (Acosta: 1982. p.132)

Con respecto al elemento tonal y de afinación, la música africana presentaba extensos pasajes recitados y cantados, donde se efectuaban polifonías y armonías que no se limitaban a la octava, explorando así diferentes intervalos que les permitían realizar, sin saber, armonías específicas. En cuanto a la afinación, en algunos cantos suelen salirse de la escala temperada que se había impuesto por la búsqueda de sonidos “puros”, así que, por el contrario, estos cantos respondían a concepciones y sensibilidades distintas en este aspecto.

(...) Los africanos no aspiran a ese “sonido puro” ni les interesa, pues su música se basa en principios opuestos; a semejanza de algunos pueblos asiáticos, ellos buscan sonidos “impuros” es decir, que poseen bastantes armónicos parciales o parásitos con los que consiguen timbres “borrosos”, imprecisos, a veces ásperos o desgarrados, en una infinita gama de matices sonoros expresivos. O sea, que el ideal de los africanos es la expresividad de cada sonido, no su pureza. De ahí la abundancia en el canto africano de distintos tipos de emisión de la voz y de efectos, a veces improvisados, como falsettos, glissados, inflexiones guturales... (...) (Acosta: 1982. p.130)

Aunque comprendemos que estos elementos no se instalan de forma exacta en los alabaos y gualíes, pues ya venimos en un camino de entender la transformación e historia de estas manifestaciones, vislumbrar estos aspectos y percepciones de sus orígenes podrá permitirnos ampliar nuestra visión a la hora de comprenderlos, que, aunque en este caso hayamos decidido escribirlos en una partitura bajo unas métricas establecidas y unas tonalidades, habrá con el fin de acercarnos a una guía y un concepto más claro de cómo se escucha, mas no busca encasillar ni determinar rígidamente lo que son estos cantos fúnebres.

4.2 Alabaos

4.2.1 Madre de misericordia

Letra:	/Coro/	/Coro/
I	III	VI
Un sábado de mañana	Cuando la virgen se iba	..
Y un sábado muy hermoso	Pasó un hombre milagroso	Cristo muere
Bajo la virgen con luces	Alzó la mano y le dice	Y vuelve a resucitar
A su oscuro calabozo	Adió pues niñoito hermoso	Y nosotros nos morimos
<i>Bajo la virgen con luces³⁹</i>	<i>Alzó la mano y le dice</i>	<i>Para en un camino amar</i>
<i>A su oscuro calabozo</i>	<i>Adió pues niñoito hermoso</i>	<i>Y nosotros nos morimos</i>
Coro:	/Coro/	<i>Para en un camino amar</i>
Salve	IV	/Coro/
<i>Salve</i>	Miércoles al medio día	
<i>Madre de Dios</i>	Y un bebé la sintió	
<i>Reina y madre</i>	Dejó su puerta amarrada	
<i>Madre de Misericordia</i>	Con ramitas de limón	
<i>Madre de Dios</i>	<i>Dejó su puerta amarrada</i>	
<i>Reina y madre</i>	<i>Con ramitas de limón</i>	
<i>Madre de Misericordia</i>	/Coro/	
II		
‘Ten contento niños míos	V	
‘ten contento niño hermoso	Jueves santo murió cristo	
Que contento vamo a estar	Viernes	
Estando en el calabozo	Sábado de cantar gloria	
<i>Que contento vamo a estar</i>	Domingo subió a los cielos	
<i>Estando en el calabozo</i>	<i>Sábado de cantar gloria</i>	
	<i>Domingo subió a los cielos</i>	

³⁹ Cuando se coloca en cursiva corresponde al coro responsorial.

Debido a la fuerte presencia de la oralidad como fuente expresiva que se da en las comunidades del Pacífico colombiano (Motta: 1998. p.42), y con esta la creación de narrativas que enriquecen la historia y creencias de un pueblo, será importante fijar la mirada en los aspectos simbólicos representativos que develan las letras de los alabaos y los gualfes, puesto que estas ilustrarán aspectos característicos de las formas de vida de estos sujetos y permitirán ser comprendidos en gran manera por su estrecha relación con la investigación histórica realizada.

Por ejemplo, en este alabao podemos divisar el fuerte culto a la virgen María, que además es percibida como madre y así mismo los hombres se perciben como sus hijos, como sus niños. En este punto sería preciso detenernos y cuestionar un poco sobre ese vínculo materno con la virgen, que viene heredado, en cuanto a concepción religiosa se refiere, de la imponentia católica dada por los colonizadores hacia los esclavos, el cual con el tiempo fue adoptado por las comunidades negras del Pacífico, manteniendo una fuerte devoción a las deidades de esta religión en particular. Ahora, la imagen de la Virgen con el niño ha sido una representación constante en la sociedad e incluso en las obras de arte, y por lo tanto la identificación de los humanos con Cristo, el niño que necesita de la madre es más común de lo que parece.

Freud en *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*, analiza entonces el recuerdo en donde un buitre aparece en su cuna y mete su cola en la boca del artista. En el proceso de comprender dicha fantasía, se menciona la representación del pájaro como una figura materna y ésta a su vez, se llega a relacionar con la virgen, debido a la influencia del catolicismo en la sociedad. Aquí es común ver la imagen de la virgen como un pájaro que tiene la habilidad de volar y descender de los cielos, comúnmente con una paloma, no obstante, la relación a la que llega Freud en cuanto al buitre también tiene sus fundamentos en esta concepción religiosa debido a una fábula que asimila la concepción del buitre con la de la virgen y por lo tanto para la iglesia sustentaba a partir de este hecho natural, la concepción de Cristo.

Esto dice el comentador ⁴⁰Horapolo citado por Freud:

(...) Pero los Padres de la iglesia adoptaron precisamente esta fábula sobre el buitre a fin de refutar mediante un argumento tomado del orden natural, a quienes negaban el parto de la Virgen; así es que casi todos ellos mencionan el tema (...) (Freud: 1910. p.84)

Entonces la importancia que han tenido los mitos y estas narrativas fantasiosas a lo largo de la historia para las comunidades, definen sus formas de vida permitiendo comprender su significado. Así mismo lo enuncia Lévi-Strauss, al afirmar que “los mitos despiertan en el hombre pensamientos que le son desconocidos” (Strauss: 1978. p.27).

Continuando con el recuerdo de Leonardo da Vinci, se llega también a la hipótesis de que los recuerdos infantiles son recreados y recompuestos en la madurez del sujeto para el servicio de este en dicho momento.

De esta manera podemos comprender, en relación con el texto del alabao, la concepción del hombre como niño y la aparición de la virgen como un recuerdo de su infancia puesto ahora en su adultez. Así mismo, podríamos encontrar en esto una posible hipótesis de la razón por la que, en un alabao, del cual ya reconocemos su carácter específico para la muerte de los adultos, se menciona la palabra “niño” y se mantiene la concepción infantil del que está falleciendo, quien está viendo a la virgen en esta historia y que, ante ella, es un niño.

“Ten contento niños míos

‘ten contento niño hermoso”

⁴⁰ Horapolo fue un escritor del siglo IV de historicidad discutida.

Por otro lado, se encuentra una referencia simbólica la cual se podría ligar a la historia de la esclavitud para la comunidad afrodescendiente, proceso que fue tan marcado y hasta el día de hoy estas comunidades lo recuerdan y mantienen presente en su cotidianidad. Acá se menciona un *calabozo*, el cual podría referenciar el lugar en donde se encuentra el hombre y en el que se le aparece la virgen.

Bajo la virgen con luces

A su oscuro calabozo

También se encuentran una referencia que es preciso mencionar: las “*ramas de limón*”. Aunque se ha mantenido presente el hecho de que el catolicismo se asentó de forma fuerte en la época de la colonia, no se ignora el hecho de que se mantuvieron algunos rasgos sincréticos provenientes de los ritos de las culturas africanas, que en este caso específico corresponde a los ritos fúnebres, así lo enuncia Egberto Bermúdez:

(...) Es posible que aquí se halle la clave del proceso de sincretismo que observamos en nuestro medio. Éste se presenta en dos niveles: de un lado, la continuidad de las tradiciones funerarias, es decir, de bailes y usos musicales asociados a Poro y Sande, y del otro la adaptación y reinterpretación de éstos en el contexto cristiano... (...) (Bermúdez: 1992. p.44)

En el caso de estos ritos, encontramos una fuerte presencia de las plantas como elemento sustancial en los altares, develando la creencia de la existencia de fuerzas espirituales en estas, lo que corresponde a las concepciones africanas. Referido a esto han surgido múltiples investigaciones sobre esta concepción de las plantas

como elemento sustancial en la medicina tradicional y a su vez su estrecha relación con los ritos fúnebres.

Este aspecto en particular se ha evidenciado más en la tradición afrocubana por su sincretismo dado allí de una forma más contundente y no tan inclinada hacia lo católico. En Cuba con la llegada de las diferentes culturas africanas, se dio paso a un amplio proceso de transculturación y adaptación a las nuevas condiciones en las que se encontraban, esto se manifestó en una sincretización de las religiones africanas con la católica. En el texto *Las plantas mágico-medicinales en las religiones afrocubanas* se nombra la aparición de las llamadas *Reglas*, término que es usado para designar los distintos grupos de prácticas mágicas y rituales de cada cultura, tales como *yoruba*, *bantú*, *dahomey* entre otras, en las cuales las plantas desempeñan un papel fundamental como medio de comunicación con los espíritus. (Esquivel: 1995. p. 14).

En el pacífico colombiano y en sus múltiples comunidades afro, las plantas tienen gran variedad de usos, tanto medicinal, como ritual y se hacen presentes constantemente en la cotidianidad de las comunidades. Además, mantienen la creencia de espíritus o fuerzas en la naturaleza que suelen ser mitificados y llevados a la narrativa tradicional de la comunidad. Inclusive en el Plan Especial de Salvaguardia de los alabaos y gualíes, dentro del listado de símbolos de las manifestaciones, se hacen presentes elementos naturales como flores, musgo, etc., y en el caso de los alabaos, un vaso con agua y alguna hierba para que el difunto no tenga sed. (PES: 2014. p.54)

No obstante, aunque no se encuentran elementos específicos que nombren las ramas de limón, en otros ritos fúnebres como el lumbalú, ritual que se hace en San Basilio de Palenque, al cuerpo del difunto se le coloca gotas de limón en el ombligo, para mejorar su trance espiritual.

Reforzamos así, la idea de estos rasgos sincréticos que evidencian aportes de culturas africanas, las cuales realizaban expresiones religiosas que rinden culto a

los antepasados y a las fuerzas sobrenaturales existentes en la naturaleza, teniendo como elemento central el empleo ritual de las plantas. De esta manera podríamos entonces relacionar la frase de este alabao y encontrarle su sentido desde el aspecto contextual.

Dejó su puerta amarrada

Con ramitas de limón

En el último verso, encontramos un paralelo entre la muerte de Cristo y la muerte del hombre, en este caso enuncian que Cristo murió, pero este resucitó. Sin embargo, cuando se refiere a la muerte de los hombres, aclara que el propósito de esta muerte es llegar a un camino de eternidad.

De primera mano esta relación entre la muerte de Cristo y el hombre, ya lo podemos entender debido a similitud del hombre con Cristo como el hijo de la virgen. Ahora, podríamos acá divisar la creencia de la muerte negra como un paso hacia otra vida, en donde no se resucita terrenalmente, como lo hizo Cristo, pero se sigue viviendo en otro plano, influyendo en la vida de sus seres queridos y logrando el reencuentro con sus antepasados y sus santos, herencia del *mntú* africano y evidente en las comunidades negras del pacífico.

(...) Bajo esta perspectiva no es difícil identificar el aporte afro que se hizo a los cantos de alabanzas traídos por los españoles, relacionado más que a las letras y a la pronunciación a partir de unas variables dialectales propias de los afrodescendientes, al poder de comunicarse con el más allá, con los ancestros y generar efectos que influyen tanto en los que se van como en los que se quedan. (...) (PES: 2014. p.63)

Cristo muere

Y vuelve a resucitar

Y nosotros nos morimos

Es por este tipo de intuiciones a partir de la letra, que la oración cantada se clasifica como alabao, y que se comprende el porqué de su aspecto triste *-muerte dolor-* pero a su vez evidencia sus concepciones de la muerte y el pasó del alma al más allá.

FORMA:

A= Estrofa

B= Coro

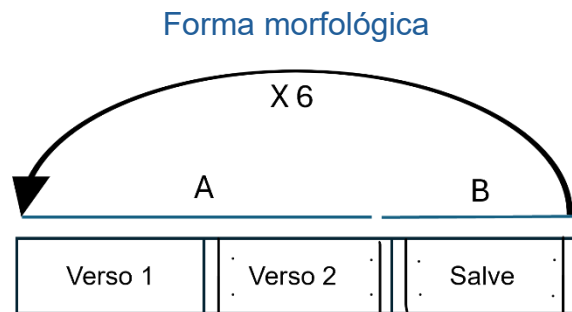


Ilustración N°1. Elaborado por el autor.

Las repeticiones del verso 2 y el salve corresponden a la interpretación del coro. Es decir, en forma de pregunta y respuesta, el cantaoor entona y en la repetición se une a unísono todo el coro.

FORMATO:

Vocal a unísono.

TRANSCRIPCIÓN:

Madre de misericordia

Alabao

Parte A
Parte B

Alto

1. un sa ba do de ma ña na un sa ba do muy her mo o so ba
2. ten' con ten to' ni ño mi- o' ten con ten to ni ño' her mo o so que

jo la vir gen con lu ces a su-os cu ro ca a la bo-o-o-zo sa a- a-al-ve sa-a-al-ve
con tento va mos a-es ta ar sen ta do-en el ca a la bo-o-o-zo

ma dre de Dio- os rei na-y ma dre ma dre de mi se ri co- or- dia

D.C. al Fine

Ilustración N°2. Elaborado por el autor.

Debido al reto rítmico que representa transcribir el alabao por su interpretación, se usarán dos tipos de calderón, para marcar una pausa ya sea corta o larga, y así luego retomar el canto. Esto permite mantenernos en una métrica constante y esclarecer un poco su composición rítmica.⁴¹



Calderón corto



Calderón normal

⁴¹ En este caso usaremos el calderón normal para determinar una pausa que varía depende de como el cantao lo interprete.

Este alabao se puede comprender dentro de la métrica de 6/8, lo cual será común en la mayoría de estos. Además, por su línea melódica se determina que se mueve dentro de la tonalidad de C#m.

En la primera frase de la parte A (compases del 1 al 5) se encuentra en el aspecto armónico el acorde de D#m7 ya que en el primer verso recae en el do y en el segundo termina arpegiando el acorde.

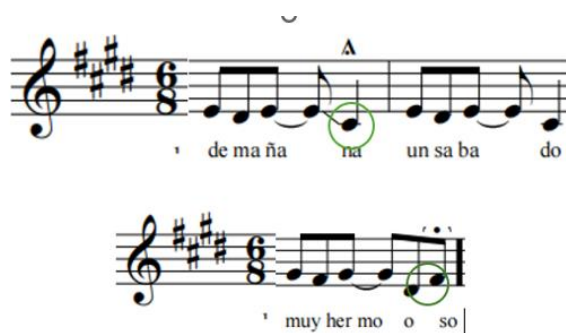


Ilustración N°3. Elaborado por el autor.

Encontramos en el segundo compás un adorno vocal que será común en las interpretaciones: el glissando. Aunque claramente esto depende del cantaor o cantaora que este interpretando, que cada uno encontrará particularidades en términos de la interpretación. No obstante, es algo que todos imitan durante el canto.



Ilustración N°4. Elaborado por el autor.

En el cuarto compás en las últimas dos corcheas encontramos otro recurso vocal como lo es la apoyatura, esta también se evidencia constantemente en las melodías como forma de adornar y nutrir la interpretación del canto.

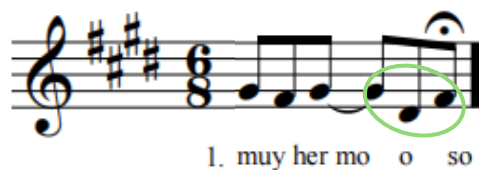


Ilustración N°5. Elaborado por el autor.

Sin embargo, a veces este recurso suele ser realizado solo por el cantador, mientras que el coro no lo hacen en su totalidad. En este caso, no cantan el re (apoyatura), sino que van directamente al fa.

En el compás 7 de la parte A, aparece el acorde de G#7, ya que inicia con un salto de tercera del re al fa y la melodía del verso recae en el sol.



Ilustración N°6. Elaborado por el autor.

En el coro, en la frase *Salve* se pueden evidenciar algunos melismas característicos también de este canto en particular, ya sea que se hagan de forma descendente o ascendente.



Ilustración N°7. Elaborado por el autor.

En el compás 14, encontramos una variación melódica, donde algunos cantaores realizan la nota mi y otros la nota sí.



Ilustración N°8. Elaborado por el autor.

En la última frase, la melodía recae sobre el acorde de tónica: C#m, terminando en la tercera del acorde.



Ilustración N°9. Elaborado por el autor.

Coreografía o puesta en escena

En cuanto al aspecto coreográfico el cantaor principal suele pasar al centro del escenario o del semicírculo, allí el entona sus partes del canto, acompañando con movimientos que ilustran lo que relata el texto. Cuando llega la parte del coro responsorial, el vuelve a hacer parte del semicírculo y así entona junto con el coro.

El coro en general se sirve de movimiento con sus manos para acompañar el canto.

4.2.2 La virgen del Carmen

Letra:	II	De la salvación
<i>La virgen del Carmen</i>	Estas cinco velas	IV
<i>Ya las ha dormido</i>	<i>Que están encendidas</i>	Compadre Moisés
<i>La virgen del Carmen</i>	<i>Estas son las luces</i>	Hagan el rosario
<i>Ya las ha dormido</i>	<i>De la otra vida</i>	En la otra vida
	<i>Estas son las luces</i>	Que me están purgando
I	<i>De la otra vida</i>	En la otra vida
El que está llorando	III	Que me están purgando
<i>Déjenlo llorar</i>	Estos siete nudos	V
<i>Esos son los golpes</i>	<i>Que tiene el cordón</i>	Toque esas campanas
<i>Que mi Dios nos da</i>	<i>Estas son las gradas</i>	<i>Déjenlas tocar</i>
<i>Esos son los golpes</i>	<i>De la salvación</i>	<i>Se despide esa alma</i>
<i>Que mi Dios nos da</i>	Estas son las gradas	<i>A la eternidad</i>
	De la salvación	<i>Se despide esa alma</i>
		<i>A la eternidad</i>

Continuando con la creencia católica fuerte hacia la virgen, este alabao resalta en comienzo a la virgen del Carmen, y con ella símbolos específicos que se encuentran dentro del ritual fúnebre tales como: el rosario, las velas, el cordón y las campanas. Como mencionábamos en el capítulo de alabaos y gualíes, la acción de preparar al muerto, de hacer el altar y la tumba es un arduo proceso del que hacen parte reglas muy específicas para poder realizar el ritual en su totalidad y que este pueda cumplir su función.

(...) El ritual de la muerte es complejo porque exige un ceremonial funerario meticuloso: velorio, los cantos-jugas y alabados, el novenario, las celebraciones del mes, y el cabo de año, las cantaoras, los vasos de agua, las disposiciones estrictamente normativas del

arreglo del cuerpo, de su disposición espacial, de la localización de los dolientes y el arreglo del altar. (...) (Motta: 1998. p.46)

Por ejemplo, en el caso del cordón este se hace con cáñamo y se coloca en la cintura del difunto, adicional a esto, debe tener unos nudos específicos separados uno del otro, el tipo de nudo, así como su cantidad, varía dependiendo la creencia de la comunidad, en algunos casos son cinco nudos y simbolizan las vueltas del escapulario (PES: 2014. p.54) mientras que en otros son siete los nudos que se realizan y representan las gradas de la salvación. Estas gradas también se hacen presente de forma física en la tumba como escaleras, que el alma sube al cielo.

Estos siete nudos
Que tiene el cordón
Estas son las gradas

El rosario también aparece no solamente como el acto de oración del catolicismo, sino como símbolo físico que se coloca en el ataúd. No obstante, es preciso comprender la importancia de este acto religioso no solo por tradición católica sino porque antiguamente en un intento por prohibir los rituales fúnebres que realizaban las comunidades negras en el Chocó, lo único que se les permitía realizar en caso de un fallecimiento, era el rosario. Así lo enuncia Velásquez en su artículo *Ritos de la muerte en el alto y bajo Chocó*:

(...) Por lo que se refiere a los velorios de muertos, juzgamos que el prohibirlos, es una obligación que el buen juicio, la civilización y la higiene imponen rigurosamente al señor secretario de Gobierno y a los alcaldes. Los velorios de muertos son en todo el Chocó una ridícula fiesta igual a la que hacen los indios que encienden hoguera, beben chicha fermentada, y brincan dando gritos estridentes alrededor del cadáver. Además, la higiene debe considerar que en una casa pajiza de seis varas se congregan hasta cincuenta individuos. (...) La

autoridad eclesiástica ha prohibido con todo rigor tales actos y reuniones consultando la religión y la higiene. (...) Únicamente pueden permitirse, si presente el cadáver, el rezo del Santo Rosario, sin canto alguno, y una vez verificado el entierro, durante la novena así llamada, se rezan unas varias partes del Santísimo Rosario a la Virgen y todos se retirarán a descansar. Nada de juegos de naipes, de historias o cuentos chistosos y menos aguardiente (...) (Velásquez: 1961. p.35)

Podemos comprender que en los espacios en donde se hiciera efectivo este mandato, los habitantes no tenían otra opción que aprender y replicar el rosario en cada evento funerario, sin embargo, con el paso del tiempo los rituales fúnebres se fueron acrecentando, quitando así estas prohibiciones, pero manteniendo rasgos impuestos como lo fue el rosario.

Así mismo, en algunas comunidades se mantiene la tradición de que cuando alguien fallece, la iglesia toca las campanas para extender el mensaje a todos los habitantes es por eso por lo que también es un símbolo importante en esta expresión.

Toque esas campanas

Déjenlas tocar

Ahora bien, el espacio físico de la iglesia que se hace presente en la mayoría de los pueblos colombianos merece una indagación desde lo que esta representa como lugar arquitectónico en sí para las comunidades e historia de las mismas. Es común en pueblos negros encontrar la iglesia como centro físico del territorio, inclusive en algunos en donde la tradición católica está completamente olvidada, como es el caso de San Basilio de Palenque, debido a que allí primó el sostenimiento de las tradiciones africanas por lo cual este espacio católico no encuentra uso en el pueblo. Sin embargo, en el caso de Medio San Juan, en donde ya hemos evidenciado la fuerte permanencia de lo católico, la iglesia representa un aspecto particular en la historia de estos ritos fúnebres y de los procesos de mezcla y mestizaje en cuanto las creencias se refieren.

Aunque históricamente entre la iglesia católica y las manifestaciones fúnebres del territorio chocoano se ha marcado una relación compleja, debido a que estas últimas, a pesar de que incluyeran elementos católicos, se categorizaban como profanas generando así una negación y prohibición hacia estas expresiones, con el paso del tiempo se han evidenciado transformaciones tales como la inclusión de las manifestaciones en este espacio litúrgico gracias a representantes del clero que se interesan por la salvaguardia de las mismas. Este es el caso de un personaje reconocido en el municipio, el padre Gildardo Alzate, el cual en su llegada a Andagoya en el 2007 invita a la inclusión de los cantos de alabaos al final de la liturgia. (PES: 2014. p.69).

Es así como la iglesia es un símbolo físico que representa un espacio que irrumpe con el constante prejuicio histórico de estos ritos y entabla diálogos con la comunidad generando transformaciones significativas para esta, aunque lleguen a considerarse como formalismos más que como el verdadero significado del rito, no obstante, representa una forma de vida de la comunidad *Andagoyense*, en cuanto a sus creencias y devela su objetivo de mantener sus tradiciones funerarias y abrir espacios para que esto se dé.

Por otro lado, en el primer verso la frase *“El que está llorando, Déjenlo llorar”*, puede evidenciar una de las grandes diferencias que tiene el alabao del gualí, pues se sabe que cuando fallece un niño lo mejor es no llorar para no amargar el rito del niño y su llegada al cielo, rasgo característico de esa *—muerte alegría—*, mientras que en el alabao es característico que los llantos y gritos del doliente se escuchen mientras se entonan los cantos, incluso así lo representan algunos grupos de alabaos en donde mientras el coro entonan de pie, una cantaora con símbolos como un pañuelo en su mano y un velo negro que cubría su cara, golpeaba el ataúd acompañando de gritos y de llanto.

Por último, constantemente encontramos referencias a esa creencia de la otra vida, donde ya podemos relacionar esta creencia con la concepción del más allá y del camino que recorre el alma al momento de fallecer. Aquí aparecen se mencionan

las velas que se le colocan al muerto en el altar, estas normalmente son de color blanco y comúnmente se cree que son cinco velas, una es ofrecida a Cristo y las otras cuatro se encargan de guiar al difunto en su paso al más allá.

Estas son las luces

De la otra vida

...

FORMA:

A= Estrofa

B= Coro

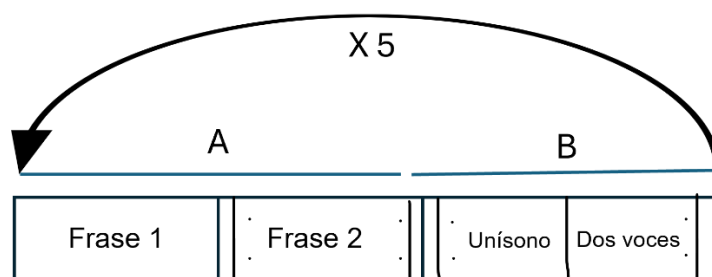


Ilustración N°10. Elaborado por el autor.

TRANSCRIPCIÓN:

Score

La Virgen del Carmen

Alabao

Parte A
Parte B

1. la- a virgen de-el Carme - en ya los ha- a do-or mi- do y-el ques ta llo-
2. que - sos son lo-os gol pe es. que mi Dio-os no-os da a.

ran do o. de- jen lo llo ra- a ar.

D.C. al Fine

Ilustración N°11. Elaborado por el autor.

Este alabao también se establece dentro de la métrica de 6/8. Este a diferencia del anterior, se encuentra en una tonalidad mayor (D). Por esto podemos deducir a forma de hipótesis que en términos musicales el carácter triste que se le atribuye al alabao, no necesariamente tiene que ver con una tonalidad menor, sino que se define mayormente por su texto.

Particularmente en este alabao encontramos que aquí el coro tiene una mayor participación, puesto que a la cantaora principal solo le corresponde una frase, por lo demás el coro siempre acompaña y en este caso en un punto específico se abre el coro a dos voces. Posiblemente podríamos encontrar que los alabaos varían en la distribución de su interpretación, por lo cual a pesar de que se considere como un canto responsorial, no siempre la forma de pregunta y respuesta se hace clara, y aunque puede ser determinado de cada alabao, también influirá quien lo esté cantando y como decida hacerlo.

Este aspecto particular es de gran importancia para tener en cuenta, puesto que, aunque en este trabajo nos limitamos a analizar ciertos alabaos y gualíes, a

transcribir sus frases melódicas y voces, así como a describir elementos coreográficos de la puesta en escena de cada expresión, su ejecución cambiará cada vez que este sea interpretado.

Armónicamente encontramos que el alabao se sitúa entre el primer y quinto grado de la tonalidad (D y A).

Continuando con el análisis encontramos nuevamente los melismas, apoyaturas y demás adornos melódico-rítmicos que caracterizan estas piezas por su libertad y creatividad vocal a la hora de la interpretación, en el caso del coro encontramos dos glissandos descendentes.

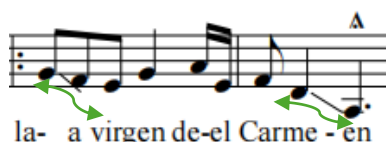


Ilustración N°12. Elaborado por el autor.

En la siguiente frase se hacen más presentes las apoyaturas que recaen en las vocales a, i, así como un glissando para caer en la vocal o. Aunque comúnmente las apoyaturas suelen ilustrarse de esta manera:



Ilustración N°13. Elaborado por el autor.

En este caso corresponde a la semicorchea que hace parte del ritmo de la melodía, de igual forma cumple la misma función, la cual es ser ornamento o funcionar como adorno para lo melódico, de igual forma recaen en notas del acorde de tónica. Además, aquí el coro se abre a dos voces, haciendo una melodía una tercera mayor arriba de la melodía original.



Ilustración N°14. Elaborado por el autor.

Es preciso aclarar que, aunque suele ser constante la aparición de estos recursos vocales, los finales de las frases son más precisos y se abstienen de realizar estos adornos. Se recalca también que el ritmo de estos alabao suele ser de carácter un poco lento, dando paso a largos finales y extensión de melodía, así como a una pronunciación muy clara del texto y una ejemplificación de su significado con el cuerpo.

En este alabao en particular, se evidencia un balanceo constante del cuerpo acompañando las frases melódicas, pero haciendo énfasis en los finales largos donde el cuerpo se queda quieto, ese balanceo incluso se podría llegar a deducir que cumple la función de llevar y marcar el ritmo del canto. Aquí las cantaoras se reúnen alrededor del ataúd y colocan en este los símbolos ya mencionados que corresponden a cada verso.

4.2.3 San José

Letra:

I

El pan y vino que traían

Para ser de la (inaudible)⁴².

Al hijo que vió María

Ve y cómprale rosas

Ve y porque María (bis)

II

San José tendió la cama

De rosas y alejandrías

San José tendió la cama

De rosas y alejandrías

Ve y cómprale rosas

Ve y ... porqué María (bis)

Ve y cómprale rosas

Ve y ...porque María (bis)

III

Al silencio de la noche

Hora que todos dormían

Al silencio de la noche

Hora que todos dormían

Se elevan dos San josés

A ... esposa María (bis)

Se elevan dos San josés

A... esposa María (bis)

Debido al carácter narrativo de estas expresiones, en cada una de ellas encontramos unos personajes principales en la historia, en este caso corresponde a San José y su esposa la Virgen María. A pesar de que no se logra divisar el porqué

⁴² Debido a que estas letras y transcripciones son extraídas de grabaciones realizadas en el Encuentro de Alabaos y Gualíes, en algunos casos no se llega a comprender con la grabación la letra correcta del alabao, y debido a que estos alabaos no tienen algún otro registro en el que se puedan buscar (video, textos, etc.) preferimos colocar *inaudible* o unos puntos suspensivos por respeto a la letra.

de los acontecimientos podemos evidenciar algunos rasgos simbólicos que nos permiten comprender su carácter fúnebre y a su vez ilustrar su aspecto mítico.

En primer lugar, aparece una referencia a la comunión que se da en la tradición católica, con el símbolo de el pan y vino que representan el cuerpo y sangre de cristo.

El pan y vino que traían

Después se observa el símbolo de las flores, en este caso las rosas y las alejandrías (otro tipo de flor), las cuales San José coloca en la cama. Ahora bien, dentro de los ritos fúnebres las flores cumplen un papel importante, son las encargadas de adornar el altar y son un elemento el cual no puede faltar, normalmente estas flores son moradas, por tradición en las comunidades rurales, sin embargo, se ha empezado a involucrar otro tipo de flores y otros colores como el rojo. También, como se nombró en la introducción, en los gualíes se les coloca a los niños una flor en su boca.

(...) La decoración del fondo está compuesta por flores naturales y artificiales hechas en alambre dulce y forradas en papelillos de distintos colores. Así mismo se colocan figuras de papel de colores recortado, preferiblemente blanco y morado. Esto se usa sobre todo en las comunidades rurales. Los floreros son hechos de botellas o latas forradas en papelillo, tienen flores naturales de distintos colores, especialmente el heliotropo, que es una flor morada de la región. (...) (PES: 2014. p.52-53)

Reconociendo la importancia del rito para la comunidad y todos los elementos que lo conforman, faltar a un símbolo en específico -no colocarlo o no hacerlo-, tendrá repercusiones en el ámbito espiritual del fallecido, por lo cual es algo que se debe resaltar.

Así comprendemos un poco del porqué la mención importante de las flores en este alabao en particular.

San José tendió la cama

De rosas y alejandrías

Por último, será preciso indagar sobre la importancia del santo San José dentro de los ritos fúnebres ya que tiene una constante mención en los cantos de la región, y que, junto con esto, nos permite evidenciar ese carácter mítico-mágico que representa estos ritos.

Primero, recordemos una vez más la importancia de la deidad a los santos dentro de las comunidades negras, la función que cada uno de estos cumple en el ámbito espiritual, en la cotidianidad de la vida del sujeto negro y además en los rituales fúnebre. Aunque San José no es un santo al que se le suele rezar y el santo que comúnmente acompaña los rituales es San Antonio⁴³, podemos encontrar su valor al ser el esposo de la Virgen.

Adicional a esto, en la concepción de las comunidades negras la mayoría de los santos no solo tienen “poderes” en el ámbito espiritual, sino que también en lo físico, aquí tienen capacidades humanas, sus esculturas puede desplazarse o moverse y esto le otorga un carácter mágico y mítico.

Al silencio de la noche

Hora que todos dormían

Se elevan dos San josés

A ... esposa María (bis)

⁴³ Santo que profundizaremos en el análisis de los gualíes.

FORMA:

A= Estrofa

B= Coro

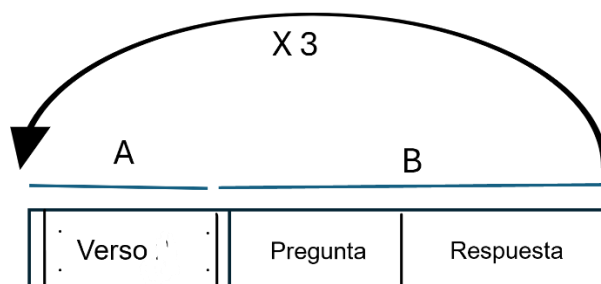


Ilustración N°15. Elaborado por el autor.

La repetición de la parte A corresponde a la unión del coro con el cantaor. En la parte B la pregunta la realiza el cantaor principal lo que corresponde a frase y media, lo restante en forma de respuesta lo hace el coro.

TRANSCRIPCIÓN:

Score

Parte A

Parte B

San José

Alabao

Tradición oral

Ilustración N°16. Elaborado por el autor.

Este alabao, al igual que los anteriores ya analizados, se encuentra en una métrica de 6/8, no obstante, siempre teniendo en cuenta el carácter de interpretación un poco más libre que realizan los cantaores. De igual forma, debido a la dirección melódica que tiene el alabao se indica está en la tonalidad de B.

En el segundo y tercer compás encontramos como recurso vocal una apoyatura a manera de bordado inferior en la melodía principal que recae en la vocal a.



Ilustración N°17. Elaborado por el autor.

El fa becuadro, podríamos pensarlo de dos maneras: armónicamente aquí puede ubicarse una dominante de la dominante (C7) por lo que en vez de fa becuadro se vería como un mi sostenido, para ir después al acorde del quinto grado (F). No

obstante, debido a que en el momento de la interpretación no hay ningún apoyo armónico, puede considerarse que no se logró la afinación establecida para realizar el fa sostenido.

En el quinto compás encontramos otro adorno vocal en la voz principal con una nota de paso entre el fa becuadro y el do. Sin embargo, también se divisa que la segunda voz no realiza esta nota de paso. Esto, aunque se podría entender como algo premeditado, evidencia esa libertad interpretativa que pueden tener los cantaores al momento del canto.



Ilustración N°18. Elaborado por el autor.

En este alabao en particular encontramos que lo que corresponde a la frase del cantaor principal, tiene a la vez una segunda voz de una cantaora de manera muy sutil. Esta voz se encuentra por encima de la melodía principal con intervalos de segunda y tercera mayor.



Ilustración N°19. Elaborado por el autor.

Encontramos también en la parte B un glissando descendente como recurso vocal ya mencionado.

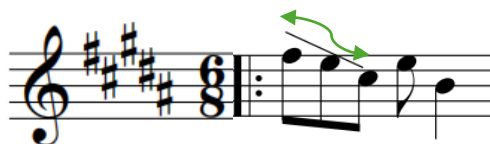


Ilustración N°20. Elaborado por el autor.

En el compás 9, se da la respuesta del coro en la parte B, y en el compás 10 este se abre a dos voces, la segunda se ubica inicialmente una tercera mayor arriba de la melodía principal, después cambia sus intervalos, realiza una segunda mayor (mi y fa#) y termina en una cuarta (si y mi)



Ilustración N°21. Elaborado por el autor.

Otro aspecto importante por resaltar es que tanto en el compás dos como en el siete, se evidencia el recurso de recurrir a la repetición de la misma nota (5 veces en el segundo compás y 3 veces en el séptimo). Se menciona esto debido a que se ha notado que las melodías suelen variar sus notas constantemente y aunque suelen ser repetitivos los alabaos en su forma y en la repetición de sus melodías, dentro de estas no es común encontrar repetición de notas tan seguido o en una cantidad notable como en este.



Ilustración N°22. Elaborado por el autor.

COREOGRAFÍA O PUESTA EN ESCENA

En la interpretación de este alabao se sigue evidenciando un balanceo constante con el cuerpo que acompaña el canto y una amplia expresión con las manos, también se ubican en semicírculo y el cantaor principal se mantiene en el centro, pero dentro del semicírculo. Adicional a esto encontramos una característica particular en el cantaor principal.

Este coloca una de sus manos en la mejilla izquierda simulando una C, los dedos arqueados se ubican al parecer en uno de los huesos superiores de la mandíbula. Al preguntarle sobre el porqué de este movimiento nos mencionó que facilitaba su afinación al momento de cantar.

4.3 Gualíes

4.3.1 San Antonio

Letra:

I

Papa San Antonio por qué me dejas
Por la vida impura llena de maldad
Papa San Antonio por qué me dejas
Por la vida impura llena de maldad

Coro:

Oí o a
San Antonio ya se va (Bis)

II

Velo qué bonito lo vienen bajando
Con ramos de flores lo van adorando
Velo qué bonito lo vienen bajando
Con ramos de flores lo van adorando

Coro:

Oí o a
San Antonio ya se va (Bis)

II

Señora santana ¿Por qué llora el niño?
Por una manzana que se le ha perdido
Señora santana ¿Por qué llora el niño?
Por una manzana que se le ha perdido

Coro:

Oí o a
San Antonio ya se va (Bis)

Recordemos que las prácticas culturales y musicales de los grupos negros del Pacífico han sido consideradas como expresiones que reflejan simbólicamente relaciones susceptibles de adaptación, donde debido a las influencias españolas estas comunidades adaptaron parte de sus ritos de herencia africana a las manifestaciones europeas, sustituyendo gradualmente divinidades en estos ritos, por salves a la Virgen, arrullos a los santos, entre otros. (Gonzáles: 2003. p.7). Estas

expresiones se enmarcan en el contexto de lo sagrado y denotan una integración constante entre la población y los contextos mágico-religiosos.

Es por esto por lo que se encuentran distintos cantos, o incluso un canto específico para cada santo en particular, en este gualí, que por su carácter dirigido hacia un santo se le llama arrullo, evidenciamos a San Antonio de Padua.

Aunque se reconocen múltiples razones por las que las comunidades son devotas a este santo, para el municipio del Medio San Juan, este es considerado un *santo vivo*, esta designación significa que el santo tiene ciertos poderes y voluntad propia y en el caso de los rituales fúnebres, es al que se le entrega el rezo del novenario.

Según el maestro Riveros en el texto *El arte de Patocka* se enuncia la importancia del mito como fenómeno del arte que reflejaba la relación del hombre con el mundo y su relación espiritual con las divinidades (Riveros: 2023.p.91). Por lo cual estas expresiones culturales no se pueden desprender de las creencias sociales y sus mitos particulares, en el caso de San Antonio vemos la creencia de un santo que tiene vida propia, no solo en el aspecto espiritual, sino en lo físico, pues los habitantes enuncian que el desaparece de los lugares en los que estaba su figura y regresa cuando este lo desea. Comprendemos entonces el valor de estas narrativas de tradición oral que enriquecen la historia y el lenguaje de la comunidad y la presencia de lo mítico en su cotidianidad.

San Antonio ya se va

Aunque este santo tiene un día para su celebración (13 de junio), en los velorios de los niños suele entonarse su arrullo, otras veces también se realiza esto durante lo que es conocido como el alumbrado. Esto es un símbolo de costumbre y tradición ancestral en el pueblo afro, aquí adornan a la figura del santo y a modo de procesión en hombros de algunos habitantes del pueblo, la comunidad sale a caminar por las calles, alumbrando el camino con velas y entonando al ritmo de la marcha arrullos como *Velo que bonito*.

Velo qué bonito lo vienen bajando

Debido a que este canto —arrullo—, hacia San Antonio, también es incluido dentro del repertorio de gualíes, podríamos comprender, en cuanto al aspecto literario, la presencia en la narrativa tanto de la anunciación del Santo y su carácter divino, como la historia de un niño el cual llora por una manzana otorgándole al arrullo su carácter de gualí.

Señora santana ¿Por qué llora el niño?

Por una manzana que se le ha perdido

La señora “*Santana*” o “*Abuela santana*” que es mencionada en este gualí, y más adelante la encontraremos otra vez, hace parte del conjunto de personajes y santos característicos de las narrativas en el Pacífico colombiano, en la tradición cristiana es la madre de María y abuela de Jesús.

Entendamos que los abuelos o adultos mayores de las comunidades del pacífico son vistos como personas llenas de sabiduría y cargados de ancestralidad, son estos lo que a través de la tradición oral enseñan sus tradiciones y manifestaciones, por lo cual se les otorga un alto respeto. Podrá ser que, debido a esa figura de abuela tan representativa para sus habitantes, la abuela de Jesús aparece en diferentes rondas y cantos, y es por lo que llega a ser importante en la tradición.

Esclarezcamos que el arrullo también cumple la función de dormir o calmar al niño, este va acompañado de un balanceo constante del niño en los brazos de quién entona la melodía, e inclusive en los gualíes, el cuerpo del niño fallecido se coloca en una cuna y este es mecido por todos los integrantes que acompañan el velorio. En el caso de la representación del bunde en los bailes típicos del Pacífico, e incluso en el encuentro de alabaos y gualíes, se suele usar un bebé de juguete como elemento que acompaña el baile y simboliza el mecer al niño.

FORMA:

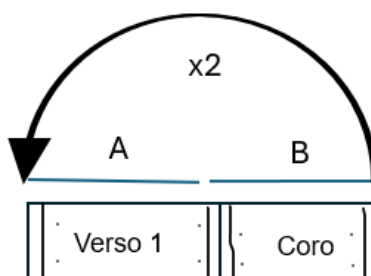


Ilustración N°23. Elaborado por el autor.

TRANSCRIPCIÓN:

Score

Parte A
Parte B

San Antonio

Bunde Chocoano

1. Oye san An to nio por que me de jas por la vida impu ra lle na de mal dad.
2. Mira que boni to lo vie nen ba jando con ramos de flo res lo van a do rando

9 o i o a san An to nio ya se va. D.C. al Fine

Ilustración N°24. Elaborado por el autor.

El bunde chocoano es un ritmo y danza característica del Pacífico colombiano, inicialmente representa el velorio que se le hace a los niños antes de los 7 años⁴⁴,

⁴⁴ Recordemos la diferenciación que se ha hecho en cuanto a las edades de los niños que fallecen y como estas determinan el tipo de gualí se hace, es decir, que cantos y elementos se utilizan.

este puede variar su instrumentación dependiendo el lugar donde se ejecute. Sin embargo, en este caso se acompaña únicamente de una tambora (bombo).

Es común en el Pacífico que a la tambora se le llame bombo, además en los formatos de la región encontramos que hay dos tipos de tambora: 1. El bombo golpeador o macho que es más grande, este realiza diferentes marcaciones y variantes del ritmo que se esté tocando y su afinación es más grave. 2. El bombo arrullador o hembra, el cual es más pequeño y se encarga de mantener un ritmo más constante. Adicional a esto el bombo se toca con un golpeador también conocido como taco cuya punta puede estar forrada en trapo y se golpea contra el cuero y un taco sin forrar, que se toca normalmente sobre la madera.

No obstante, debido a que este gualí fue documentado como un canto que se realizó durante el alumbrado, tradición que se le hace al santo ya mencionada párrafos atrás, por lo tanto, en este caso no se usó ningún instrumento. Por lo mismo no profundizaremos en el ritmo de *bunde*.⁴⁵

Debido a su ritmo este gualí lo escribimos en 2/4 y por su melodía, se enmarca en la tonalidad de Cm.

En la parte A que refiere a la estrofa, encontramos que se realizan dos frases con la misma célula rítmica:

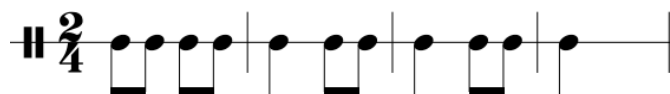


Ilustración N°25. Elaborado por el autor.

La primera frase inicia en la tónica de la tonalidad, y se mantiene en el acorde de primer grado (Cm), mientras que la segunda frase inicia una segunda arriba, es decir en la quinta del acorde dominante.

⁴⁵ Esto si se ahondará en el gualí llamado *Este niño quiere*.

Primera frase



Ilustración N°26. Elaborado por el autor.

Segunda frase



Ilustración N°27. Elaborado por el autor.



Además, en el sexto y séptimo compás encontramos la sensible de la tonalidad para luego ir al sol (V) y resolver al do (tónica).



Ilustración N°28. Elaborado por el autor

En el coro encontramos dos partes: primero unas onomatopeyas realizando el arpeggio del primer grado, donde además se realiza una segunda voz, esta inicia con un intervalo de tercera mayor arriba adornando la melodía principal con dos glissandos:



Ilustración N°29. Elaborado por el autor

En la segunda parte, encontramos la frase responsorial, imitando el movimiento melódico de la segunda frase de la parte A con algunas variaciones rítmicas.



Ilustración N°30. Elaborado por el autor

Por lo tanto, la armonía de este bunde se daría alternando el primer y quinto grado de la tonalidad.

Cabe aclarar que este es uno de los arrullos más populares no sólo en el Pacífico sino en el territorio colombiano, por lo cual se le han dado múltiples interpretaciones con variaciones en lo instrumental y respecto a su forma responsorial.

En la documentación de Velo que bonito para este trabajo en particular, se identifica que la forma responsorial se da dentro de la repetición de la parte A y B. Es decir, primero lo entona el cantaor o cantaora y en la repetición de cada parte lo hace el coro a unísono. Sin embargo, a veces se suele dividir por frases, por ejemplo, en la parte A la primera frase la entona el cantaor y la segunda es la respuesta que realiza el coro.

COREOGRAFÍA O PUESTA EN ESCENA

En este caso debido a que no se dió la ejecución en el escenario, imitando el rito de gualí, los aspectos coreográficos son diferentes. Aquí se da una vela a cada participante del alumbrado, estos caminan alrededor del santo por el pueblo entonando el gualí.

4.3.2 Mi abuelo chupaba mango

Letra:

I	II	V
Mi padre chupaba mango	Mi padre sembraba yuca*	Mi abuelo con mi abuelita
Mi madre lo recogía	Mi madre la recogía	Fueron a sembrar batata
<i>Mi padre chupaba mango</i>	<i>Mi padre sembraba yuca</i>	<i>Mi abuelo con mi abuelita</i>
<i>Mi madre lo recogía</i>	<i>Mi madre la recogía</i>	<i>Fueron a sembrar batata</i>
Y el pícaro de mi abuelo	Y el pícaro de mi abuelo	Mi abuelita que se agacha
Con mango se mantenía	Con yuca se mantenía	Y el viejo que se lo.
<i>Y el pícaro de mi abuelo</i>	<i>Y el pícaro de mi abuelo</i>	<i>Mi abuelita que se agacha</i>
<i>Con mango se mantenía</i>	<i>Con yuca se mantenía</i>	<i>Y el viejo que se lo.</i>
Coro:	Coro:	Coro:
<i>Ve' lo como come mango x6</i>	<i>Ve' lo como come yuca x6</i>	<i>Ve' lo viejo corrompido x6</i>

**En las siguientes dos estrofas se cambia la yuca por ñame y luego por lulo. **

Recordemos que durante los siglos XVI, XVII y XVIII los departamentos del Cauca, Valle, Nariño y Chocó se convirtieron en zonas de gran importancia en términos de producción de materias que generaban bastante riqueza, además de la ya mencionada explotación minera, característica al municipio de Medio San Juan, también encontramos el asentamiento de haciendas donde el fin de los esclavos era cumplir con el trabajo agricultor y ganadero, e incluso los compradores de esclavos trataban de ser cuidadosos al seleccionar que tipo de esclavos elegían, teniendo en cuenta su lugar de origen y las habilidades en las que los encasillaban.

(...) Los compradores de esclavos del pacífico más interesados en desarrollar la explotación minera completaría a la agricultura y la ganadería preferían a los llegados del Valle del Níger, Volta, Senegal, Gambia, etc., donde desde la antigüedad se asentaron grandes reinos dedicados a la minería, metalurgia, ganadería y agricultura. Estos pueblos estaban ligados lingüísticamente conformando la llamada cultura YORUBA. (...) (Zapata: 1998. p.15)

Es así como la minería, ganadería y agricultura fueron unos de los oficios predeterminados para los esclavos que trabajaban en las haciendas. En este gualí podemos evidenciar este aspecto ilustrado como parte de una narrativa de tradición oral, donde además se devela el núcleo familiar que está involucrado: el hijo (narrador), el papá, la mamá, la abuela y el abuelo (personajes). Pareciera que esta historia se ubica en alguna hacienda en donde los familiares trabajaban como agricultores, sembrando diferentes alimentos típicos de la zona: mango, yuca, ñame, lulo y batata.

Mi abuelo con mi abuelita

Fueron a sembrar batata

A su vez podemos evidenciar una concepción del papel femenino y masculino en la cultura negra del Pacífico, particularmente estas comunidades tienen un rol específico para cada uno, el cual se devela en todos los ámbitos de sus formas de vida, trabajo, música, hogar, etc. Es común encontrar bailes del pacífico donde se refleja el trabajo de la pareja, hombre y mujer, tanto en la minería como en la agricultura.

Por ejemplo, en la danza del pisón los hombres deben tener consigo un palo grande y robusto de madera el cual se usaba para golpear el arroz en el suelo y desprender de él la cascara de la semilla y así dejar el grano puro, el hombre es el encargado de esto por la fuerza que se requiere, mientras que la mujer con su falda larga se

encarga de, en un movimiento de faldeo, barrer las cascarras y separarlas del grano de arroz que será usado después. Por otro lado, en el baile de “batea” las mujeres cargan en sus cabezas un recipiente de madera amplio y pando en el cual recogen el oro que el hombre saca de las minas y lo llevan al río para así en la batea mojarlo y dejarlo limpio.

Como estos hay múltiples ejemplos que evidencian como incluyen dentro de sus expresiones artísticas, constantes narrativas que representan la cotidianidad que tenían las comunidades durante la esclavitud e incluso el papel del hombre y la mujer. El hombre característico por hacer trabajos que requieran una considerable fuerza física y la mujer la encargada de recoger, limpiar y pulir, complementando así el trabajo.

En este caso la figura masculina (hombre o abuelo) siembran y la figura femenina (abuela o madre) recogen.

Mi padre sembraba yuca*

Mi madre la recogía

Ahora bien, el abozao, ritmo de este gualí en particular, representa una danza coreográfica la cual se plantea como un juego de incitación entre el hombre y la mujer, este baile tiene a su vez en él lo que se conoce como careo, una clase de enfrentamiento con acento erótico entre la pareja. Es por esto por lo que en la última estrofa se evidencia una insinuación sexual entre el abuelo y la abuela, típico del Pacífico colombiano y específicamente de este ritmo en particular.

Mi abuelita que se agacha

Y el viejo que se lo.

Mi abuelita que se agacha

Y el viejo que se lo.

Coro:

Ve' lo viejo corrompido x6

FORMA:

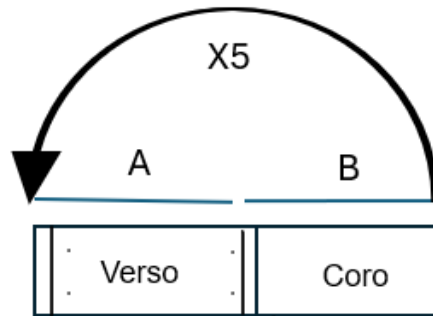


Ilustración N°31. Elaborado por el autor

TRANSCRIPCIÓN:

Score

Mi abuelo chupaba mango

Abozao Tradición oral

Parte A
Parte B

1. Mi padre chu pa ba man

go mi ma dre lo re co gi a gi - a ve - lo como comeman go ve - lo

co mo co me man go

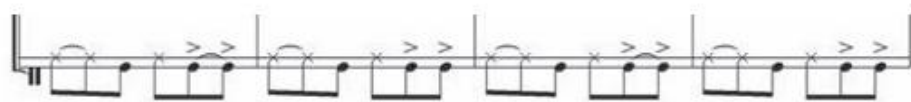
D.C. al Fine

Ilustración N°32. Elaborado por el autor

Este gualí está compuesto en ritmo de abozao, ritmo tradicional del Chocó, característico por su ágil velocidad, comúnmente se escribe en 6/8 y representa un aire festivo. La palabra abozao proviene de «boza», cuerda para amarrar las embarcaciones de un muelle y también se relaciona con el término. "aboza" que significa mover las caderas hacia los lados, de ahí también su carácter un poco mas sensual y de juego entre parejas, no obstante, para este contexto este aspecto no es tomado en cuenta ya que no entra en la esencia del rito y su función.

Aunque comúnmente este ritmo es interpretado con todo el formato de chirimía: bombo, platillos, redoblante, clarinete, bombardino, etc. En el caso particular de esta versión se interpretó acompañado únicamente con bombo y con platillos.

El ritmo que normalmente suele diferenciarse en este formato en cuanto a la tambora es el siguiente:



46

Ilustración N°33. Al son que me toquen bailo.

Y el de los platillos:

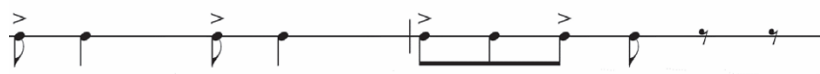


Ilustración N°34. Al son que me toquen bailo.

No obstante, en este caso la tambora se toca únicamente con un golpeador que se pega en el parche y con los platillos, este es el ritmo que encontramos acá:

⁴⁶ Tomado de *Al son que me toquen bailo y canto*. Fecha y autor.

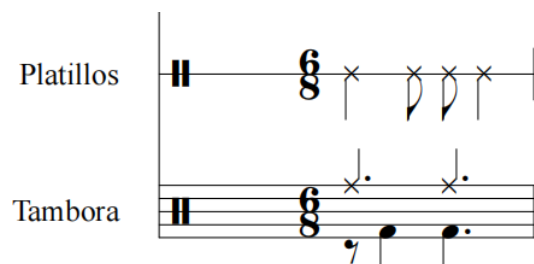


Ilustración N°35. Elaborado por el autor.

Este ritmo suele ser instrumental, no obstante, cuando tiene letra hace referencia al coqueteo entre el hombre y la mujer, así lo evidencia también sus coreografías. Sin embargo, debido a que en este aspecto particular se le denota un carácter ritual y fúnebre su letra corresponde más a un aspecto narrativo no tan enfocado al coqueteo, aunque también se hace presente, de igual manera su baile no se centra en parejas, sino que se hace en círculo mientras se balancea el cajón o cuna donde se encuentra el cuerpo del niño.

En la parte A la repetición corresponde a la respuesta al unísono del coro. Esta melodía se caracteriza por tener varios saltos de intervalos de sexta, tercera y cuarta. Toda la parte A se repite dos veces.

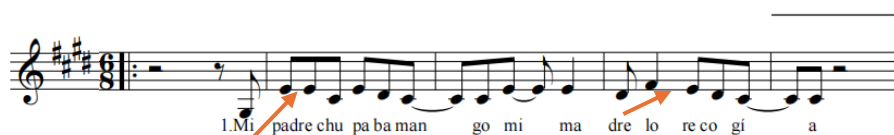


Ilustración N°36. Elaborado por el autor.

El coro lo realizan todas las cantaoras y se repite 5 veces, a la sexta se hace una segunda voz iniciando una tercera mayor por encima de la melodía principal, esta indica la vuelta a la estrofa.

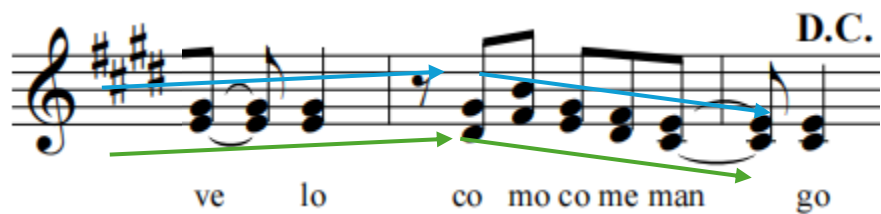


Ilustración N°37. Elaborado por el autor.

En este gualí de forma intercalada la melodía principal tiene unas variaciones melódicas, en la segunda estrofa la primera nota de la melodía se interpreta una cuarta arriba de la melodía original, y las siguientes dos una segunda mayor.

1 vez

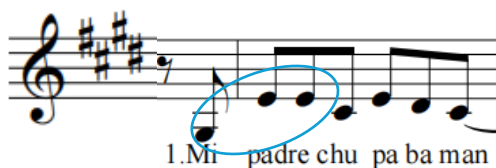


Ilustración N°38. Elaborado por el autor.

2da vez



Ilustración N°39. Elaborado por el autor.

En la segunda frase de la melodía principal también se realiza un cambio melódico, en este caso en la repetición inicia una segunda mayor arriba de la melodía original, en la sílaba “dre” en vez de hacer un movimiento descendente se mantiene en el fa# y en la siguiente sílaba la hace una segunda mayor arriba, pero termina de la misma forma.

1 vez



Ilustración N°40. Elaborado por el autor.

2da vez



Ilustración N°41. Elaborado por el autor.

Coreografía o puesta en escena

En el aspecto coreográfico las cantaoras se ubican alrededor del altar y la cuna del niño, en este caso no hay una sola cantaora principal, sino que se van turnando para cumplir este papel, entonces a quien le corresponda pasa al centro del semicírculo y entona su estrofa. Adicional a esto se mueven rápidamente de lado a lado como uno de los pasos principales del abozao, realizando también en algunas ocasiones un faldeo amplio y ágil. De la misma forma que en el bunde, a pesar de que este es un ritmo más rápido, mecen al cuerpo del niño en su cuna y se lo van pasando entre las cantaoras.

4.3.3 Este niño quiere

Letra:

I

Monten el reloj sobre la mesa
Para ver la hora en que el niño nació
Monten el reloj sobre la mesa
Para ver la hora en que el niño nació

III

Abuela Santa Ana, que dicen de vos
Que sos soberana y abuela de Dios
Abuela Santa Ana, que dicen de vos
Que sos soberana y abuela de Dios

Coro:

Ay que el niño quiere
Mamá
Ay que no lo dejan
Mamá

Coro:

Ay que el niño quiere
Mamá
Ay que no lo dejan
Mamá

II

Ororo mi niño mi Dios
Tiritando nace el hijo de Dios
Ororo mi niño mi Dios
Tiritando nace el hijo de Dios

IV

Abuela Santana ¿por qué llora el niño?
Por una manzana que se le ha perdido
Abuela Santana ¿por qué llora el niño?
Por una manzana que se le ha perdido

Coro:

Ay que el niño quiere
Mamá
Ay que no lo dejan
Mamá

Coro:

Ay que el niño quiere
Mamá
Ay que no lo dejan
Mamá

Aquí percibimos una relación entre la infantilidad del niño y de Dios, un punto importante a rescatar acá es la mención de un personaje que suele ser constante en diferentes cantos y rondas: La abuela Santa Ana. Como lo dice la canción es la abuela de Dios. Según la tradición cristiana e islámica, Santa Ana era la madre de María, la esposa de Joaquín y la

abuela materna de Jesús.⁴⁷ Será interesante pensar la importancia de las figuras maternas y femeninas dentro las narrativas del Pacífico y por eso son nombradas constantemente en sus mitos y cantos, estas son las sabedoras y cantaoras que tienen un importante significado en la comunidad y son sinónimo de respeto.

FORMA:

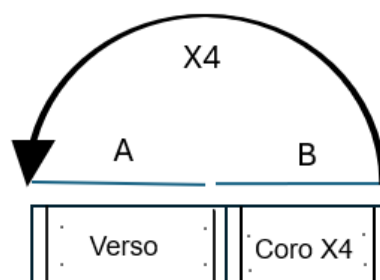


Ilustración N°42. Elaborado por el autor.

⁴⁷ Tomado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Ana_\(madre_de_Mar%C3%ADn\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Ana_(madre_de_Mar%C3%ADn))

TRANSCRIPCIÓN:

Score

Parte A
Parte B

Este niño quiere

Bunde

Tradición oral

1. Mon ten el re - loj so - bre la me - sa pa ra ver la ho - ra en que-el

7 ni - ño na - ció por quel ni ño quie re ma - má ay que no lo de jan ma -

13 má por quel ni - ño quie - re ma - má ay que no lo de jan ma - má. D. C x 3

Ilustración N°43. Elaborado por el autor.

Este gualí al igual que el de Velo que bonito, es un bunde chocoano, este bunde es también reconocido en el pacífico y se canta no solamente en los velorios, sino que además es común en épocas decembrinas y es identificado como un villancico del chocó.

La versión de este bunde que es comúnmente escuchada tiene una particularidad, y es que se divide en dos partes, la primera parte es más similar al típico bunde chocoano, con ritmo y un carácter lento, sin embargo, en su segunda parte su velocidad cambia y se convierte en un bunde mucho más rápido. Para efecto de este trabajo y debido a la documentación que se realizó, el grupo que cantó este gualí solo lo hizo a partir de la segunda parte, es decir el bunde más rápido. Este

entonces será el fragmento analizar con el motivo de serle fiel a las interpretaciones en el marco del Encuentro de alabaos, gualíes y levantamientos de tumba de Medio San Juan.

En este caso, debido a que en dicha interpretación aparece el elemento instrumental – tambora- vamos a analizar no solamente el aspecto melódico-rítmico de la voz, sino sus patrones rítmicos encontrados en la tambora.

Primeramente será preciso esclarecer que aunque en el pacífico encontramos variedad de ritmos insignia de la región como lo es el abozao, el aguabajo, la juga, la polka, el currulao, el bunde, entre otros, sus especificidades musicales cambian dependiendo la comunidad en la que se interpreten, mayormente se conoce una clásica comparación y diferenciación entre el Pacífico Sur y el Pacífico Norte, en el primero tendremos un instrumento característico como lo es la marimba, la cual se hace presente en la mayoría de formatos tocados en el sur, mientras que en el pacífico norte este instrumento se encuentra comúnmente, más que todo se identifica el formato de chirimía chocoana. Siendo así, entenderemos que esta interpretación del Bunde, debido al territorio donde se centralizó la investigación, se posicionará dentro del Pacífico Norte, no obstante, también será posible encontrar diferencias debido a la comunidad que lo interpreta: Medio San Juan.

En el caso del Pacífico Norte encontramos lo que se conoce como el *bunde antiguo* o *bunde saporrondón*, estos aires se caracterizan por ser ritmos y bailes llenos de cantos que relatan situaciones cotidianas, estos son de gran aceptación y arraigo; divierten a niños, jóvenes y adultos de la región por lo cual son considerados juegos propios del andén pacífico.

(...) El Bunde antiguo o saporrondón. Posibilita la apropiación de versos cotidianos o conocidos que estimulan la creatividad de los niños...A partir de la creación y recreación de textos de versos, teniendo en cuenta la marcación rítmica y acentuación utilizando el cuerpo como instrumento, se recrea una de las características

relevantes del hombre del pacífico norte: el espíritu tamborero. (...)
(Valencia: 2009. p.25)

Aunque comúnmente en el bunde se evidencia una división binaria, por su carácter lento, en este caso en específico, a consecuencia del aumento de velocidad en su interpretación, su división se vuelve ternaria.



Ilustración N°44. Elaborado por el autor

El bunde puedes comúnmente tener en su formato instrumentos como la tambora, los platillos y el redoblante, en este caso solo tomaremos en cuenta la tambora ya que fue el instrumento usado en la interpretación del gualí. Ahora bien, como lo mencionamos anteriormente el bunde se caracteriza por una división binaria, y se identifica por su ritmo en la tambora:



Ilustración N°45. Al son que me toquen bailo

En este caso vemos que se usan dos golpeadores, uno en la madera y otro en el parche. Esta célula rítmica se destaca por ser solamente corcheas y variar el lugar del golpe, aquí los dos primeros golpes corresponden al parche y luego se alternan entre madera (x) y parche.

Sin embargo, en esta interpretación y debido a su división ternaria esta célula rítmica no se encuentra, aquí evidenciamos una gran diferencia:

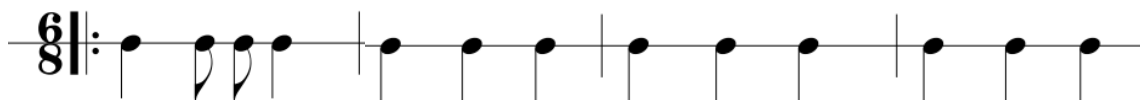


Ilustración N°46. Elaborado por el autor

Este bunde consta de parte A que corresponde a la estrofa y la parte B que corresponde al coro, cada uno se repite dos veces. Por su sensación rítmica y velocidad se escribió en métrica de 6/8 y se ubicó dentro de la tonalidad de A mayor. Este es un dato interesante puesto que normalmente este bunde se canta en una tonalidad menor, sin embargo, aquí lo interpretan con una atracción melódica que va más hacia la tonalidad mayor.

En el caso de la parte A, la primera entonación la hace el cantaor principal y en la repetición se une el coro a unísono. A su vez esta se compone de dos frases la primera de forma ascendente y descendente pasando por el acorde de tónica (A mayor) y descendiendo para el IV grado (D mayor):

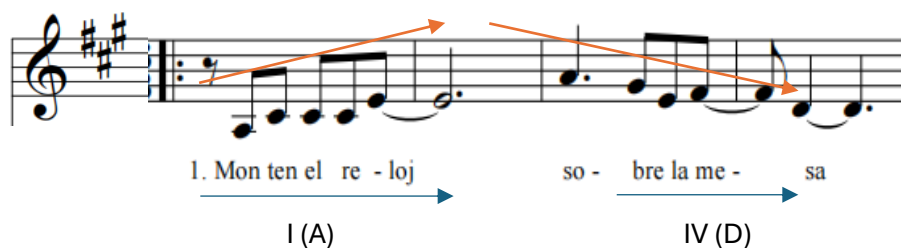


Ilustración N°47. Elaborado por el autor

La segunda frase de la parte A que inicia en el compás 3, inicia con un sol becuadro, haciendo una descendencia cromática en las primeras dos notas para retomar al sol# de la tonalidad que nos ubica en el V grado (E mayor) y descender hasta la nota sí.



Ilustración N°48. Elaborado por el autor

Este si en el que recae la primera melodía podría entenderse como la intención de caer en el Do para así resolver al I grado, no obstante, la afinación de estos cantos varía dependiendo el cantaor y las condiciones en las que se interprete, por lo que no siempre las notas podrán definirse o enmarcarse dentro de la afinación comúnmente usada 4.40.

En la parte b que corresponde al coro, se realiza una pregunta y respuesta entre el cantaor, el cual entona la primera frase y el coro responsorial que responde con la palabra "mamá".



Ilustración N°49. Elaborado por el autor

Este último coro responsorial se hace la mayoría de las veces a dos voces, esta segunda voz corresponde a las notas la y sol# (movimiento descendente) voz que en la repetición se hace, pero de forma inversa (movimiento ascendente) sol# y la#.



Ilustración N°50. Elaborado por el autor

Este coro puede variar en la cantidad de repeticiones que se hace sin embargo normalmente son dos repeticiones y se vuelve a retomar a la segunda estrofa repitiendo la parte A pero cambiando su letra.

COREOGRAFÍA O PUESTA EN ESCENA

En este caso los cantaores, aunque inicialmente realizan un semicírculo, esta figura se rompe ya que empiezan a ejecutar el paso del bunde moviéndose entre ellos y cambiando sus posiciones, a la vez que van rotando el cajón o cuna donde se encuentra el cuerpo del niño, a su vez, realizan de vez en cuando golpes fuertes con el pie y giros sobre su propio eje. Las mujeres de manera muy sutil realizan un faldeo.

5. CONCLUSIONES

Para poder desarrollar este trabajo, fue necesario recurrir a pilares dentro del ámbito investigativo como lo es escuchar, escribir, leer y analizar. Es por la amplia variedad de elementos que sirvieron de apoyo, que no podríamos reducirlo a una sola conclusión por lo que abarcaremos conclusiones desde lo histórico, lo musical, lo formativo y lo personal.

No obstante, comprendemos además que estas conclusiones no representan un fin o una solución a lo planteado inicialmente, por lo contrario, aunque podemos divisar desde este punto unos aspectos interesantes a resaltar, se entiende la investigación como un proceso que no tiene un fin establecido y que por lo tanto continúa motivando el deseo por el saber, así que podríamos esperar que esta investigación no acabe aquí y que pueda continuar desarrollándose.

Desde lo histórico:

- ❖ Poder comprender el estudio de la historia, el mito y los distintos fenómenos sociales que en estos surgen, fue de gran ayuda para el proceso investigativo, nos permitió vislumbrar el paso de dicho fenómeno por el tiempo, sus elementos importantes, el territorio en donde se da, las causas de su aparición y su transformación hasta la actualidad. Este elemento histórico brindó un peso importante para el fenómeno y permitió abarcarlo desde distintas miradas, generando un amplio campo de vertientes que nutrieron la investigación.

(...) Es así, que se divisa que el trabajo histórico en las propuestas investigativas, por supuesto en relación con la norma, el deseo y los mitos de sus pueblos como asunto de estudio, son elementos de complejidad teórica de la investigación, enmarcados en temas que han permanecido en

la sociedad y seguirán siendo necesarios en los estudios avanzados en la educación. (...) (Riveros: 2023. p. 18)

- ❖ En el caso de los alabaos y gualíes de Medio San Juan, hacer un detallado análisis histórico permitió comprender la raíz de muchos de los elementos simbólicos, de las formas de vida, creencias espirituales y visiones del mundo que tienen en el territorio, que en algunos casos han sido heredados y se han transmitido mediante la transmisión oral de generación en generación. Comprender el paso de los ritos fúnebres por cada época histórica en la que se hizo presente, nos ayudó a percibir sus orígenes, alteraciones y transformaciones, así como el porqué de la importancia que el territorio les otorga y su intención por mantener dichas tradiciones a través del tiempo. Gracias a esto, se encontraron elementos que, aunque en un inicio no se divisaban, en el estudio histórico fueron apareciendo, tales como el mito, la época de la colonia, la investigación musical, la muerte, la cosmogonía, entre otros, los cuales brindaron aportes interesantes y ayudaron a comprender la complejidad que se halla dentro de los ritos y lo que puede surgir del estudio de estos.

Desde lo musical:

- ❖ Las expresiones musicales que surgen en diferentes pueblos pueden salirse del concepto eurocentrista y se pueden catalogar como músicas tradicionales, no se deben limitar a la apreciación de estas e ignorar su estudio desde una mirada específica musical, ya que en este análisis se podrán encontrar elementos importantes que facilitaron no solo su entendimiento, sino que permiten un acercamiento desde esta perspectiva brindándole un peso musical a estas manifestaciones. Además, en caso de querer realizar una interpretación, esto podrá brindar aspectos específicos

que al comprenderlos darían como resultado una muestra más fiel en términos de estilo, afinación, formatos, entre otros, que, aunque claramente no saldrá de la misma manera, no nos limitará a no poderlo intentar. Aunque seguramente los cantaores del territorio seguirán interpretando sus cantos desde lo empírico y aprendiéndolos desde lo oral, para los que deseen involucrar esta mirada específico musical podrán encontrar gran valor en estas y facilitará su entendimiento en este aspecto en particular. Aun así, también podemos concluir que el elemento musical no puede desprenderse individualmente de lo contextual, lo social y lo histórico, pues todo su sentido y valor se podrán captar en la unión de estos elementos.

Desde lo formativo:

- ❖ Al indagar el aprendizaje y enseñanza de estos ritos encontramos que en estos territorios la tradición oral ha sido fundamental, por lo que sigue siendo un aspecto importante para la formación y que además brinda elementos interesantes y aplicables al ámbito educativo a la hora de enseñar. No obstante, también entendemos las múltiples formas en las que se puede dar este ejercicio educativo, logrando un diálogo constante entre la tradición oral y la cultura, con los espacios sistematizados educativos como lo es la escuela. Hoy día podemos divisar que se dan ambos aspectos y ambos aportan a la permanencia de estas tradiciones que son de gran valor para la comunidad.
- ❖ Encontramos que la labor del maestro (tanto el pedagogo de la escuela como los sabedores de la comunidad), es esencial para el ejercicio formativo, el maestro guía al estudiante no solo los conocimientos culturales y artísticos sino un deseo por el saber que se instala en el estudiante y lo mueve durante su vida, es así como niños que en un momento escucharon y aprendieron de

sus abuelas los cantos y los ritos, hoy día son adultos que cumplen una función importante como actores sociales y preservadores de estas y más manifestaciones. (Bustamante: 2019. p.27)

Desde lo personal:

- ❖ No se pueden dejar de lado los aportes que han brindado a esta investigación en el ámbito personal. En primer lugar, el interés por seguir estudiando los diferentes fenómenos musicales que puedan surgir en el país, como por ejemplo, enfocar la mirada del trabajo en la región del Pacífico, me ha permitido comprender la riqueza que tiene el territorio en diferentes aspectos culturales y artísticos, esto es motivo para seguir investigando y seguir encontrando manifestaciones que en su estudio divisan aspectos interesantes. De igual forma ampliar la mirada del estudio de los fenómenos musicales desde lo específico musical junto con lo contextual, ayudó a abarcar múltiples elementos que apoyaron su entendimiento y comprensión. El análisis morfológico y las transcripciones musicales se volvieron sustanciales, así como una detallada búsqueda de material teórico y bibliográfico que nutrió no solo el trabajo sino mi percepción como músico y pedagoga.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, L. (1982). *Música y descolonización*. Ciudad de la Habana, Cuba: Arte y Literatura.
- Acosta, L. (2009). La América precolombina: una música olvidada en *Ensayos escogidos* (p.114-136). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Acosta, L. (2004). El impacto de 1898 en la música del Caribe. En *Otra visión de la música popular cubana*. La iguana ciega.
- Ayala, A. (2018). *El alabao en el Chocó: Un canto de liberación y de esperanza*. Editorial Mundo Libro.
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, París. (Revisar)
- Bartok, B. (1992). *Escritos sobre música popular*. México. Siglo XXI.
- Bermúdez, E. (1992,). Música, identidad y creatividad en las culturas afrocolombianas: el caso de Colombia. *Revista América Negra*, 57-67.
- Bermúdez, E. (2003). Poro-Sande-Bunde: Vestigios de un complejo ritual de África occidental en la música de Colombia. *Revista Ensayos, historia y teoría del arte*, vol. 7, N°7, 5-56.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama, S.A.
- Bustamante, G. (1999). Algunos elementos para pensar la investigación educativa. *Pedagogía y Saberes*, (13), 31-36.
- Bustamante, G. (2019). *La formación como efecto*. Bogotá: Editorial Aula de Humanidades.
- Bustamante, G. (2024). El arte: campo y esfera de la praxis. En (Coord. Bustamante, G.) *Arte y educación*. 11-67. Editorial Aula de Humanidades.
- Cifuentes, J. (2002). *Memoria Cultural del Pacífico*. Universidad del Valle.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Éditions du Seuil.
- Freud, S. (1910). *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. En: Obras completas, Editado por James Strachey, En: Obras completas, Editado por James Strachey. Vol.11. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1990.

- _____. (1930[1929]). *Malestar en la cultura*. En: Obras completas, Editado por James Strachey, En: Obras completas, Editado por James Strachey. Vol. 14. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1990.
- Garcés, L. (2021). ¿Y del Choco qué? En *Antología musical del Caribe Americano*. Bogotá. Opciones gráficas.
- González, C. (2003). Música, identidad y muerte entre los grupos negros del Pacífico sur colombiano. *Revista Universal de Guadalajara*, 4-48.
- Lévi-Strauss, C. (1978). *Mito y significado*. Alianza Editorial, S. A
- Lévi-Strauss, C. (2010). *Mira, escuchar, leer*. Siruela.
- Mintz, S y Price, R. (2012). *El origen de la cultura africano-americana una perspectiva antropológica*. Universidad Iberoamericana, A.C.
- Miñana, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios. A *Contratiempo. Revista de música en la cultura*, 37-39.
- Motta, N. (1998). Tradición oral y religiosidad afrocolombiana en el litoral del Pacífico. *Revista Hispanoamericana*, 43-49.
- Motta, N. (2001). Por la valoración de la raíz africana en América y Colombia. *Revista sociedad. Volumen 4*. 134-141.
- Ortiz, F. (1916). *Los negros esclavos*. Fundación Ignacio Larramendi.
- Pallasmaa, J. (2018). *Habitar*. (1ª ed.). España. Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2018.
- Piñero, S. (2008). La Teoría de las representaciones sociales y la perspectiva de Pierre Bourdieu: Una articulación conceptual. *CPU-e, Revista de Investigación Educativa* 7.1-19. http://www.uv.mx/cpue/num7/inves/pinero_representaciones_bourdieu.html.
- Quignard, P. (1996). *Odio a la Música. Diez pequeños tratados*. Trad. Pierre Jacomet. Editorial Andrés Bello. Buenos Aires, Argentina.
- Riveros, J. (2020). Didáctica magna: arte y sublimación. En *Comenio y la didáctica magna: el problema de la formación*. 181-197.
- Riveros, J. (2023). El arte desde Patocka. En *Anuario Colombiano de Fenomenología. Volumen XV*, 83-99.
- Riveros, J. (2023). La historia como investigación en la educación. Artículo U La Habana 2024.

Riveros, J. (2024). Creación y formación artística. En *Arte y educación*. 11-67. Editorial Aula de Humanidades.

Skriagina, S. (1993). El papel de la historia de la música en la formación música profesional. Revista *Universitas humanística*, 38(38).

Valencia, L. (2009). *Al son que me toquen canto y bailo*. Colombia. Plan nacional de música para la convivencia.

Zapata, D. (1998). *Manual de danzas de la costa Pacífica de Colombia*. Editorial Colegio máximo de las Academias Colombianas.

Zuleta, E. (2010). El arte en las sociedades primitivas. *En Arte y filosofía*. Medellín. Hombre nuevo editores E.U.

_____ (2010). La arquitectura, la muerte y la utopía. *En Arte y filosofía*. Medellín. Hombre nuevo editores E.U.

7. TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración N°1. Forma Madre de misericordia.....	102
Ilustración N°2. Madre de misericordia.....	103
Ilustración N°3. Arreglos melódicos.....	104
Ilustración N°4. Glissando.....	104
Ilustración N°5. Apoyatura.....	105
Ilustración N°6. Saltos melódicos.....	105
Ilustración N°7. Apoyatura.....	105
Ilustración N°8. Apoyatura.....	106
Ilustración N°9. Apoyatura.....	106
Ilustración N°10. Forma La virgen del Carmen.....	111
Ilustración N°11. La virgen del Carmen.....	112
Ilustración N°12. Glissandos.....	113
Ilustración N°13. Apoyatura.....	113
Ilustración N°14. Segunda voz.....	114
Ilustración N°15. Forma San José.....	118
Ilustración N°16. San José.....	119
Ilustración N°17. Bordado inferior.....	119
Ilustración N°18. Nota de paso.....	120
Ilustración N°19. Segunda voz.....	120
Ilustración N°20. Melodía descendente.....	121
Ilustración N°21. Apertura a dos voces.....	121
Ilustración N°22. Repetición.....	122
Ilustración N°23. Forma San Antonio.....	126
Ilustración N°24. San Antonia.....	126
Ilustración N°25. Célula Rítmica.....	127
Ilustración N°26. Primera Frase.....	128

Ilustración N°27. Segunda Frase.....	128
Ilustración N°28. Sensible de la tonalidad.....	128
Ilustración N°29. Glissandos.....	128
Ilustración N°30. Frase responsorial.....	129
Ilustración N°31. Forma Mi abuelo chupaba un mango.....	133
Ilustración N°32. Mi abuelo chupaba un mango.....	134
Ilustración N°33. Ritmo tambora.....	135
Ilustración N°34. Ritmo platillos.....	135
Ilustración N°35. Ritmo platillos y tambora.....	136
Ilustración N°36. Saltos melódicos.....	136
Ilustración N°37. Segunda voz	137
Ilustración N°38. Salto melódicos.....	137
Ilustración N°39. Salto melódicos.....	137
Ilustración N°40. Frase melódica.....	138
Ilustración N°41. Variación.....	138
Ilustración N°42. Forma este niño quiere.....	140
Ilustración N°43. Este niño quiere.....	143
Ilustración N°44. División Bunde.....	143
Ilustración N°45. Tambora bunde.....	143
Ilustración N°46. Célula rítmica.....	144
Ilustración N°47. Armonía.....	144
Ilustración N°48. Tambora bunde.....	145
Ilustración N°49. Coro y respuesta.....	145
Ilustración N°50. Dos Voces.....	145

8. ANEXOS

7.1 Entrevistas

A continuación, encontraran diferentes entrevistas que se realizaron a miembros de la comunidad sobre los alabaos y gualies en el marco de su encuentro.

1. Entrevista a niños cantaores del municipio el Cantón de San Pablo.

- ¿Desde cuándo han cantado alabaos?
- *Esta es la primera vez (en el encuentro), pero lo cantamos desde pequeños con nuestras familias.*
- ¿Quiénes les enseñan a cantar alabaos?
- *La seño Manuela (profesora), las del grupo de cantaoras de adultos.*
- ¿Qué representa para ustedes cantar alabaos?
- *Nuestra cultura, nuestros ancestros, son nuestra tradición.*
- ¿También cantan gualíes, cual es la diferencia entre alabaos y gualíes?
- *Si, los gualíes se bailan y los alabaos son cantan tristes y religiosos. También la diferencia es que los gualíes se les hacen a los niños y los alabao a los adultos.*
- *Mas que nada también está el motivo, los gualíes se cantan para que el niño disfrute lo que él no disfrutó y los alabaos mas que nada para creencias religiosa, para respetar.*
- Cuando realmente fallece un niño o un adulto ¿Ustedes también cantan o solo lo hacen las cantaoras?
- *Vamos y vemos como cantan los mayores, nosotros nos cantamos.*
- ¿Cómo les enseñan los alabaos?
- *Ellas primero cantan y ahí nosotras escuchamos. Bueno, ellos cantan un poco de versos y ahí nos dicen cual cantar y nos los aprendemos.*

- ¿Algo más que nos quieran decir?
- *Para mi fue un placer haber conocido Andagoya por primera vez y cantar, venir a presentar nuestro talento y que tenemos que seguir esto porque quien sabe, las que nos están enseñando se puedan morir y nosotros quedamos para enseñarles a los que vienen, es la herencia.*

2. Entrevista a los investigadores del grupo de danza de Cali.

- ¿Qué piensan acerca de la diferencia entre los alabaos y gualíes?
- *Yo siento que es más fácil desvincularse de una persona que no ha compartido tanto tiempo, o por lo menos en nuestra comunidad, con nosotros, a una persona que ha sido tu mamá por 30 años. Entonces el dolor es mucho más fuerte y la manifestación es distinta, es de tristeza, solidaridad, condolencia, empatía con el otro por eso no es el alboroto de los instrumentos. A diferencia del niño que uno lo mira desde una perspectiva positiva que es un niño que va al cielo, que no va a tener que pasar trabajos, que lo va a ser de pronto... no es que se murió y lo liberó de que fuera un delincuente, entonces se celebra porque es un ángel que va al cielo y que desde allá nos va a estar cuidando y por eso es más festivo.*
- ¿En ese caso los instrumentos son más para la celebración?
- *Si, del jolgorio la alegría.*
- *Es lo que decían ellos de nuestros ancestros (los sabedores el encuentro), porque cuando estaban en época de esclavitud, ellos iban y tiraban al muerto donde sea y a ellos les colocaban a seguir en sus labores y ellos que hacían, comenzar a cantar, como a despedir a ese ser, pero laborando.*
- *Y por eso el alabao es como mas un lamento y no es tan festivo como las jugas que son de las de adoración en los arrullos de gualíes.*
- *Eso tiene también mucho que ver con lo que ellos podían tener en el momento, pero porque no todos, depende del territorio, tenían lo mismo para poder despedir a sus muertos.*

- Uno de los bailarines: ¿Escucharon lo de los 7 nudos?
Aquí hacen referencia a los nudos que se le hacen al cordón, el cordón que se le coloca en la cintura al fallecido y que es un símbolo importante dentro del rito, la cantidad de nudos representan algo diferente dependiendo el territorio.
- *Ah sí, yo lo había escuchado porque en el espiritismo se usan, pero no sabía que también lo usaban en el territorio. Yo sabía que eran 7 por los siete pecados capitales.*
- *Es que la mayoría de los ritos espirituales o religiosos del Pacífico, de la gente afro nunca son números pares, a veces se rezan 3 padre nuestros, 3 ave marías...todo es 3.*

3. Entrevista al señor Manuel, exminero de una de las empresas que se establecieron a Andagoya.

- ¿Esos cantos, para usted que representan?
- Esos cantos alabaos, es cuando se muere una persona sea un adulto un niño, se tiene la costumbre de cantarle, y el canto es distinto. Y a los nueve días también se le canta y se le hacen las novenas. Lo mismo que cuando se está velando.
- ¿Usted cuando trabajaba en la empresa minera explotando oro, hacían cantos en la labor?
- *No, en la labor no, no era permitido. Trabajar las 8 horas concentrados en lo que se tenía que hacer.*
- ¿Usted canta en los alabaos o alguna vez cantó?
- *No, nunca canté, mi mamá cantaba bastante y bien, pero yo no. Ahora mas que todo los alabaos es como por tener... Es decir, conseguir más amistades con los otros pueblos, yo lo veo así. Entonces es para que todos los pueblos se vayan reuniendo, aunque esto ha sido antiguo, pero con más razón buscando la paz.*

4. Entrevista a maestra del corregimiento de San Pío.

- ¿Cómo usted aprendió los alabaos, quién le enseñó?
- *Buenas noches, los alabaos son una canción centenaria, podríamos decir, de los afros, cuando en sus momentos libres o que tenían sus duelos, cuando tenían la oportunidad de velar a sus muertos, ellos tenían mucho de la música romana que manejaban los europeos y lo que ellos traían de sus ancestros, entonces es esa combinación. Ellos siempre fueron de boca a oído, porque lo que está escrito nadie lo lee, siempre ha sido de boca a oído y así lo aprendí yo. A mi nadie se sentó a enseñarme, no, yo escuché y aprendí.*
- ¿En las escuelas a los niños que tienen sus semilleros, les enseñan de la misma forma?
- A ellos si les estamos enseñando, le dictamos la letra y le enseñamos la tonada.
- ¿Usted también es profesora?
- *Si, yo soy profesora de San Pío. Yo vengo de allá de la zona rural, trabajando con los chicos estas costumbres, allá si están bastante arraigadas, porque allá no hay distinción de edades, allá todo el mundo va a su velorio y todo el mundo amanece.*

Ahí vamos tenemos un buen ramillete de estudiantes casi 30, pero si tenemos papás que no valoran y no les permiten. En otros territorios es más difícil. Pero ahora, con la cuestión del ministerio de cultura ha como generalizado que todas las instituciones públicas deben tener sus escuelas o semilleros ancestrales, tienen gastronomía, chirimía, danza, alabaos y gualíes, tienen plantas medicinales, entonces se ha fortalecido por eso. Y estamos buscando que el PEI acoja esto como una obligatoriedad de los chicos, por que si no se inserta en cualquier momento se pierde.

- Cuando ustedes les enseñan a los niños de esta forma los alabaos ¿También se refieren a lo contextual y su significado?
- *Claro ellos deben saber, para comprenderlo un poco y también explicar por qué un gualí es de esa forma, que aparentemente es una fiesta como dicen en otras partes, que el chocoano hace una fiesta cuando se muere alguien, de pronto no entendieron el mensaje, no contextualizaron la acción y dijeron cualquier cosa. Entonces ellos deben saber por qué es así.*
- Y ¿Por qué es así?
- *Es que el gualí o el chigualo se hace a niños pequeños, porque en esa época era preferible que se te muriera el hijo a que estuviera en la esclavitud, entonces eso era un gozo, era una alegría, entonces ellos jugaban porque pensaban que el niño allá era iba a jugar, acá no tenía la oportunidad de jugar, en honor a que ese niño va a hacer lo que no iba a ser acá.*
Ahora acá, usted poco ve un chigualo, acá los niños ya no se mueren como antes, acá se morían muchos niños.
- ¿Por cuestión de salud?
- *De salubridad, el agua no servía, acá se recogía el agua limpia, era una olla montada en la mesa tapada era de las canoeras que caían en los techos. Acá se morían muchos niños, ahora no.*
- ¿Debido a esto, cambia la intención del gualí? pues ya no se desea que mueran los niños.
- *El gualí sigue siendo un gualí, así mismo se gualísea pero acá casi no se ve el gualí.*
- Ustedes se llaman cantaoras ¿De dónde viene ese nombre?
- *Porque cantamos y oramos al mismo tiempo, porque los alabaos son oraciones cantadas, son oraciones a Jesucristo, a Dios, a la virgen, ahorita tenemos alabaos temáticos porque somos nosotras mismas que las inventamos.*
- ¿Alabaos temáticos?

- *O sea, a algún tema en especial, a la paz, por ejemplo, al coronavirus, el que hicieron las niñas por el aniversario de una líder, eso son específicos. Pero los alabaos son anónimos, nadie sabía, era de boca a oído.*
- *¿Y cómo hacen las melodías?*
- *Es que esas melodías salen de los ancestros, su vivencia es de África y llegaron acá y encontraron esas melodías como grecoromanas de esas iglesias, ellos escuchaban y ellos se escondían y lo repetían, aunque no entendieran la melodía estaba, cuando ellos tenían la oportunidad de irse a descansar y se reunían a replicar eso.*
- *¿Cuántas voces más o menos realizan?*
- *No, hoy van a escuchar todas las voces posibles. Eso se ensaya, no venimos acá a improvisar eso no tendría sentido, hay muchos alabaos y muchas tonalidades.*
- *Y en los alabaos que ustedes componen ¿Cómo hacen la melodía?*
- *Primero por ejemplo uno hace el poema, la letra, y luego comienza una viendo cual es la que ya hay y lo van cantando y como vaya surgiendo.*
- *¿Antes los alabaos eran solo las mujeres?*
- *En mi caso no tengo conocimiento de que hayan sido solo mujeres, siempre han sido todos, igual siempre ha habido mas mujeres. Pero por ejemplo los que hacen la tumba son los hombres.*
- *¿Los alabaos tienen partes como una canción normal? Estrofa, coro...*
- *Si estrofa y después de la estrofa el coro. Aunque hay unos que no tiene coros.*
- *¿Usted cree que es importante que la gente conozca mas acerca de estos ritos, no solo acá sino en el país?*
- *En general en el país si, porque, eso permite conocer y entender al otro, respetarle sus diferencias, porque nosotros no nos conocemos y no valoramos lo del otro, porque no nos educamos. Entonces acá la gente no sabe que es Andagoya, ni que es un alabao, o sea no tienen idea donde se hace, como se hace y para qué se hace. Nosotros hemos ido a otras partes*

fuera del chocó a cantar alabao y la gente llora como si se le acabara de morir algún familiar, los alabaos tienen eso, que tocan las fibras y de personas que no son de esta cultura.

- *¿Qué opina de las agrupaciones que han transformado el gualí y el alabao fusionándolo con otros ritmos?*
- *Lo que pasa es que la cultura no es estática, la cultura, las costumbres la gente las practican desde su vivencia, la sacan desde su andar, de su forma de ver el mundo, yo como voy a criticar que ellos lo hicieron así, cuando es otro contexto, es otra forma de expresar un sentimiento un momento, yo no lo critico. No estoy en contra, me gustaría que no fuera así, pero si está así se acepta y se comparte.*
- *Nos podría regalar un pedazo de un alabao.*
- *Claro:*

*Un sábado de mañana
Un sábado de mañana
Vino mi hermano a avisarme
Que había muerto nuestra madre
Vino mi hermano a avisarme
Que había muerto nuestra madre*

*Salí a la calle y robé
Para enterrar a mi madre
Y en el cementerio estaba
Me llevaron a la cárcel
Y en el cementerio estaba
Me llevaron a la cárcel*

5. Entrevista a cantao

- ¿Cuánto lleva cantando alabao?
- *Yo canto los alabaos desde los 10 años.*
- ¿Y quién le enseñó a usted, o como aprendió?
- *Oyendo cantar a los mayores, en mi casa yo oía los cantos y un día yo fui y canté, y la gente me dijo que ya podía cantar alabaos.*
- ¿La letra de los alabaos, generalmente qué significado tiene?
- Tiene significado porque, así como es para un adulto que se muere, puede ser para la imagen de un santo, que esos cantos son de santos y se le canta a los muertos y a los santos.
- Yo veo que usted usa mucho su cuerpo para cantar, y cuando cantan tienen un constante balanceo ¿Eso de dónde viene?
- *No yo, a veces pongo mi mano aquí (coloca su mano izquierda sobre su mejilla formando una c) porque uno mismo oye el eco de su canto de si está bien o está mal, yo escucho mejor el canto así.*
- ¿Usted dirige las voces de su grupo?
- *El grupo es de mi hermanita, pero yo soy quien doy los cantos, todos estos cantos que estamos cantando de los alabaos y los gualíes se los doy yo.*
- ¿Cómo le surgen las letras?
- *A veces yo estoy así, yo oigo los pajaritos cantando, entonces yo hago una conclusión con la letra que le iba a poner con la letra del pajarito y las uno y saco el canto, o a veces se me viene a la mente y voy y le digo al grupo.*
- ¿Acá en el grupo hay distintas voces?
- *Sí, hay segunda, tercera.*
- ¿Máximo cuantas voces puede haber?
- *Tres, porque yo canto, ellas hacen las segundas y a veces está el bajo.*
- ¿Usted cree que es importante para los músicos escuchar y aprender de eso?

- *Si, es importante, porque si no hay segunda ni el bajo, no queda nada del canto, pero si esta la segunda y el bajo y el que va de primeras, ese es el canto.*
- *¿Los cantos lo consideran como música?*
- *Los cantos los consideramos como sentimientos.*

6. Entrevista a joven cantaor de Condoto.

- *Yo nací en Bogotá.*
- *Desde Bogotá ¿Cómo empezó a inculcar los alabaos y gualíes?*
- *Pues la verdad mi abuela me lo ha enseñado mucho, ella es cantaora de la comunidad de San miguel, ella es la líder del grupo y es la que me ha transmitido eso, entonces desde siempre ella me ha inducido y mostrado como una forma de expresión a través del canto. Me di cuenta de que hacerlo del modo en que lo hacía en Bogotá que era solo acompañamiento, no me sentía bien, cuando me lo mostró mi abuela de esta manera, yo sentí que esa era mi forma, que así lo hacemos los afros.*
- *¿Cómo manejaba es tradición en la distancia? ¿Solo se daba cuando venía a Andagoya?*
- *Si, cuando yo venía a vacaciones. Este año he estado viviendo acá entonces he tenido mas contacto directo, gracias a eso estoy acá en este encuentro, pero se daba mas que todo en los diciembres cuando venía acá.*
- *¿Por qué se vino a vivir a acá?*
- *Por que la verdad me acople muy bien en Bogotá, puede que haya nacido allá, pero me gusta mas el ambiente de acá, es diferente.*
- *Por su experiencia en Bogotá, ¿Siente que se debería llevar estos saberes a la ciudad, para que sean reconocidos?*

- *Pues me parece que sí porque en el país se esta perdiendo la importancia de la gente de acá, este tipo de encuentros hacen resaltar esa cultura que nosotros le hemos dado a estos tipos de actos.*
- *¿Si en Bogotá hubieras encontrado un material con todo el contexto de los alabaos y gualíes te hubiera sido beneficioso?*
- *La verdad sí, no se si sea creencia mía, pero se que cuando canto un alabao reconecto con mis raíces, entonces la verdad tener ese tipo de materiales en la ciudad sería bastante bueno. Por que al fin y al cabo todos nosotros somos de acá de Colombia, el chocó hace parte de Colombia, entonces todos somos chocoanos.*
- *¿Cómo aprendiste los cantos?*
- *Iba escuchando y repitiendo, solo hubo un canto que mi abuela me enseñó, que ella me pidió que cuando ella se fuera de este mundo yo se lo cantaba. Primero me lo cantaba para que yo tomara la melodía y el ritmo y después me iba diciendo parte por parte. Y si había algún entierro ella me llevaba para que yo la viera como lo hacía.*

7. Entrevista a cantaor de Andagoya.

- *¿Usted como aprendió a cantar los alabaos?*
- *En primer lugar, dando gracias a mi Dios todopoderoso, que me dió la cobertura y me abrió las puertas para que me uniera al grupo de cantaores. Ya que quería aprender, mas o menos a los 17 años.*
- *¿Qué lo motivó a aprender?*
- *Porque me surgió la idea de seguir esa tradición y es aparte cultural, para que no se pierda en el municipio dando oportunidad a los corregimientos y hasta el mismo casco urbano para que personas, niños jóvenes y niñas puedan aprender.*
- *¿En su familia alguien cantaba alabaos?*

- *Yo he sido el primero, pero mi papá tocaba el piano en la iglesia en la santa misa. Los alabaos vienen de África, y de donde vienen, de las malas trabalenguas, por ejemplo, se decía playa, ellos decían praya, y se burlaban de los campesinos y ahí es donde vienen las coplas, los versos y los versos son los canticos alabaos y son tradiciones que no se pueden perder.*
- *¿Hay distintas voces en el alabao?*
- *Claro hay primera, hay segunda, hay tercera y hay contralta. Por ejemplo (ejemplifica cantando un alabao)*

8. Entrevista con el fundador del encuentro de Alabaos y Gualíes de Medio San Juan.

- *¿Cómo decidió crear este encuentro?*
- *Bueno, muy importante, porque estábamos mirando que ya los muertos no se velaban, a penas hasta las 9 o 10 de la noche, y entonces surgió la idea de hacer un concurso de alabaos, el cual, en 1997, hice el primer encuentro, allí empezamos, pero lo mas importante es que hemos llegado a las instituciones educativas para que esta tradición no se pierda, por eso nos sentimos muy contentos de este encuentro. Ya vemos que las funerarias apenas sirven para entregar los ataúdes porque los muertos la mayoría se velan en las casas.*
- *¿Usted considera que es importante llevar esta tradición a otros lugares?*
- *Sí, es importante porque así empiezan los niños a conocer esta tradición y en la mayoría de las instituciones se están enseñando alabaos y eso es importante porque vemos que a los jóvenes no les da pena subirse a la tarima, cantar alabaos y se apropian de todas estas cosas.*
- *¿También cree que es importante llevar esto a las ciudades?*
- *Claro, es importante porque hemos querido que se conozcan estas manifestaciones en todo el país, reconociendo estos alabaos y esta tradición.*

- ¿Usted no canta alabao?
- *Te digo que eso es cosa rara, no canto alabaos, organizo, pero no canto, lo importante es organizar para que la gente pueda cantar.*
- ¿Y también es profesor?
- *Sí, soy profesor de artística. Enseño música, propiamente, los alabaos, gualíes y levantamiento de tumbas.*
- ¿Cómo lo enseña?
- *Parto de la letra y me guió mucho de los cantaores que también son muy buenos.*
- ¿Los alabaos se unen con la religión católica?
- *Si bastante, porque son los cantos grecoromanos, los cuales fueron traídos desde África y nosotros seguimos con esta tradición, junto con la religión católica.*

9. Pregunta realizada a las sabedoras en el espacio de intercambio de saberes en el encuentro.

- ¿Cómo se enseñan los alabaos y gualíes, como se transmite a nuevas generaciones y como se los enseñaron a ustedes?
- *Yo pienso que la forma de enseñar es diferente en cualquier lugar, porque antes simplemente nos llevaban y uno ahí escuchando, el muchacho iba aprendiendo, ahora en diferentes lugares con esta nueva generación, hay otras formas, en el caso del litoral del San Juan, hay unos docentes que nos hemos empoderado para que los estudiantes aprendan. Resulta que como ellos salen, yo tuve un grupo, pero ya de ese grupo no quedaba nadie, por eso ahora tenemos ese semillero, desde la escuela, 7 años, 5 años, y primero yo me reúno con mis muchachitas en la casa, también traigo a mis sabedoras asesoras que también les dan la clase, ya luego vamos a aula, y en el aula presentamos los alabaos, y cantamos hasta las 10 de la noche y*

nos vamos para la casa. Ahí siguen las adultas mayores, pero es una forma en la que estamos incrementándolo dentro del aula.

- *¿Por qué en estos ritos no se usan instrumentos?*
- *No hay , para un alabao no hay música, por eso estaban diciendo que ese vallenato, que ese reggaetón que meten ahí a nosotros no nos gusta, porque resulta que no es música, nosotros no estamos alegres, nosotros estamos solidarizándonos con ese paciente que murió con esa persona, independiente que lo conozcamos o que no lo conozcamos, nosotros le cantamos y le lloramos porque nos sale, porque nosotros los negros nos solidarizamos con el compañero porque lo llevamos en la sangre contrario cuando se muere un niño.*

7.2 Partituras

Score

Madre de misericordia

Alabao

Alto



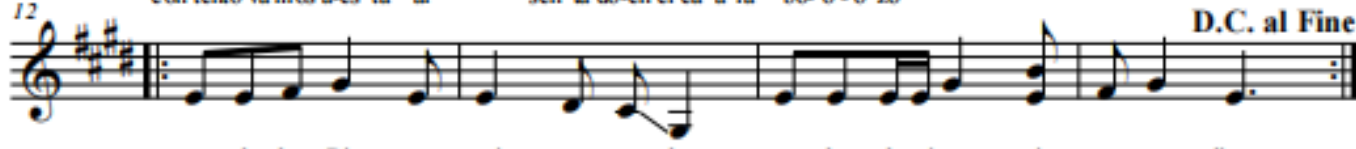
1. un sa ba do de ma ña na un sa ba do muy her mo o so ba
2. ten' conten to' ni ño mi- o' ten con ten to ni ño' her mo o so que

A



jo la vir gen con lu ces a su-os cu ro ca a la bo-o-o-zo sa a-a-al-ve sa-a-al-ve
con tento va mos a-es ta ar sen ta do-en el ca a la bo-o-o-zo

12



ma dre de Dio-os rei na-y ma dre ma dre de mi se ri co-or-dia

D.C. al Fine

Score

La Virgen del Carmen

Alabao

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, key of D major (two sharps), and 6/8 time. The first system begins with a repeat sign and a first ending bracket. The lyrics are: 1. la- a virgen de-el Carme - en ya los ha- a do-or mi- do y-el ques ta llo- 2. que - sos son lo-os gol pe es. que mi Dio-os no-os da a. The second system starts with a measure rest of 6 measures, indicated by a '6' above the staff. The lyrics continue: ran do o. de- jen lo llo ra- a ar. The score concludes with a double bar line and the instruction 'D.C. al Fine' above the staff.

1. la- a virgen de-el Carme - en ya los ha- a do-or mi- do y-el ques ta llo-
2. que - sos son lo-os gol pe es. que mi Dio-os no-os da a.

6
ran do o. de- jen lo llo ra- a ar.

D.C. al Fine

San José

Alabao

Tradición oral

1. San Jo sé ten dió la ca- a ma de rosas y-a le jan drí a- as.
 2. Al si len cio de la no-o che ho ra que to dos dor mi a - an

6

1. Ve y comprale ro o sa as. ve y porque Marí i a.
 2. Se e - le - va - an dos San jo- se e - e - e - es a e - es - po sa Marí i a.

D.C. al Fine

Score

San Antonio

Bunde Chocoano

1. Oye san An to nio por que me de jas por la vida impu ra lle na de mal dad.
2. Mira que boni to lo vie nen ba jando con ramos de flo res lo van a do rando

9

D.C. al Fine

o i o a san An to nio ya se va.

Mi abuelo chupaba mango

Abozao

Tradición oral

The musical score is written for three parts: a vocal melody, platillos (clappers), and a tambora (drum). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The score is divided into three systems, each with a vocal line, a platillos line, and a tambora line.

System 1:

- Vocal:** The melody begins with a whole rest for three measures, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics are "1. Mi padre chu pa ba man".
- Platillos:** The rhythm consists of a repeating pattern of eighth notes: x | x x | x x | x x | x x | x x | x x.
- Tambora:** The rhythm consists of a repeating pattern of eighth notes: x | x x | x x | x x | x x | x x | x x.

System 2:

- Vocal:** The melody continues with a half note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a half note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, a half note C6, a quarter note B5, a quarter note A5, a quarter note G5, a half note F#5, a quarter note E5, a quarter note D5, a half note C5. The lyrics are "go mi ma dre lo re co gi a gi - a ve - lo como comeman go ve - lo". A first ending bracket covers the last four measures, and a second ending bracket covers the last two measures.
- Platillos:** The rhythm continues with the same pattern as in System 1.
- Tambora:** The rhythm continues with the same pattern as in System 1.

System 3:

- Vocal:** The melody continues with a half note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a half note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, a half note C6, a quarter note B5, a quarter note A5, a quarter note G5, a half note F#5, a quarter note E5, a quarter note D5, a half note C5. The lyrics are "co mo co me man go". The system ends with "D.C. al Fine".
- Platillos:** The rhythm continues with the same pattern as in System 1.
- Tambora:** The rhythm continues with the same pattern as in System 1.

Score

Este niño quiere

Bunde

Tradición oral

1. Mon ten el re - loj so - bre la me - sa pa ra ver la ho - ra en que-el

Tambora

7 ni - ño na - ció por quel ni ño que re ma - má ay que no lo de jan ma -

T.

13 má por quel ni - ño quie - re ma - má ay que no lo de jan ma - má.

T.

D. C x 3